

**Editat cu sprijinul  
Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**Dicționar de termeni muzicali / coord.: Gheorghe Firca. -**

**Ed. a 2-a, rev. - București : Editura Enciclopedică,  
2008**

**Bibliogr.**

**ISBN 978-973-45-0576-0**

**I. Firca Gheorghe (coord.)**

**81'374.2:78=135.1**

**Academia Română  
Institutul de Istoria Artei – „G. Oprescu”**

# **DICȚIONAR DE TERMENI MUZICALI**

ediția a II-a, revăzută și adăugită



**Editura Enciclopedică  
București – 2008**

## AUTORI

- |         |   |        |  |
|---------|---|--------|--|
| A.B.    | Andrei BUCȘAN, prof. dr., cercet. șt.               | H.Ș.   | Horia ȘURIANU (Franța), compozitor, muzicolog, prof. univ. dr. |
| A.J.    | Anca JALOBEANU (Franța), muzicolog                  | I.A.   | Irinel ANGHEL, compozitor, muzicolog, dr.                      |
| Al.L.   | Alexandru LEAHU, prof. univ. dr.                    | I.H.   | Ioan HUSTI, prof. univ. dr.                                    |
| A.M.    | Alice MAVRODIN, muzicolog                           | I.R.   | Ileana RAȚIU, muzicolog  |
| Ana P.  | Ana POPESCU (Germania), muzicolog                   | I.S.   | Ianca STAIKOVICI, muzicolog                                    |
| A.P.    | Aurel POPA, compozitor, muzicolog                   | L.B.   | Liviu BRUMARIU, prof. univ.                                    |
| A.R.    | Adrian RAȚIU, compozitor, prof. univ.               | L.C.   | Liviu COMES, compozitor, muzicolog, prof. univ.                |
| As.P.   | Andreas PORFETYE (Germania), compozitor, muzicolog  | L.R.   | Liviu RUSU, compozitor, muzicolog, prof. univ.                 |
| B.C.    | Brândușa CĂPLESCU (Elveția), muzicolog              | M.B.   | Mihai BERINDEI, ing., muzicolog                                |
| C.A.B.  | Carmen Aurora BETEA MATEIESCU (SUA), cercet. șt.    | M.M.   | Mihaela MARINESCU, muzicolog                                   |
| C.B.    | Constantin BUGEANU, dirijor, muzicolog, prof. univ. | N.B.   | Nicolae BELOIU, compozitor, prof. univ.                        |
| C.C.    | Constantin COSTEA, cercet. șt.                      | N.M.   | Nicu MOLDOVEANU, prof. univ. dr.                               |
| Cl.L.F. | Clemansa Liliana FIRCA, cercet. șt. dr.             | O.G.   | Olga GRIGORESCU, muzicolog                                     |
| C.S.    | Carmen STOIANOV, prof. univ. dr.                    | O.L.C. | Octavian Lazăr COSMA, prof. univ. dr.                          |
| D.A.    | Dumitru AVAKIAN, muzicolog                          | Pa.C.  | Paul CARAVIA, cercet. șt.                                      |
| D.B.    | Dan BUCIU, compozitor, prof. univ. dr.              | P.C.   | Petre CODREANU, muzicolog                                      |
| D.P.    | Despina PETECEL, muzicolog, dr.                     | R.G.   | Radu GHECIU, muzicolog   |
| D.S.    | Daniel SUCEAVA, cercet. șt.                         | R.S.   | Radu STAN (Franța), muzicolog                                  |
| D.U.    | Dem. URMĂ, dr. ing.                                 | Ro.G.  | Romeo GHIRCOIAȘIU, prof. univ. dr.                             |
| E.C.    | Emilia COMIȘEL, cercet. șt., prof. univ.            | S.B.B. | Sebastian BARBU-BUCUR, prof. univ. dr.                         |
| E.P.    | Eugen PRICOPE, dirijor, muzicolog                   | S.R.   | Speranța RĂDULESCU, cercet. șt., dr.                           |
| E.Z.    | Elena ZOTTOVICEANU, cercet. șt.                     | Șt.F.  | Ștefan FIRCA, muzicolog  |
| F.L.    | Francisc LÁSZLÓ, prof. univ. dr.                    | T.Al.  | Tiberiu ALEXANDRU, cercet. șt., prof. univ.                    |
| G.C.    | Gheorghe CIOBANU, cercet. șt., prof. univ.          | T.C.   | Tudor CIORTEA, compozitor, muzicolog, prof. univ.              |
| G.F.    | Gheorghe FIRCA, cercet. șt., prof. univ. dr.        | T.M.   | Titus MOISESCU, muzicolog                                      |
| Gr.B.   | Grigore BĂRGĂUANU (Franța), muzicolog               | V.S.D. | Valentina SANDU DEDIU, cercet. șt., prof. univ. dr.            |
| Gr.C.   | Grigore CONSTANTINESCU, prof. univ. dr.             | W.D.   | Wilhelm DEMIAN, muzicolog, prof. univ.                         |
| G.M.    | George MANOLIU, prof. univ.                         |        |  |

Coordonator științific:

Prof. univ. dr. GHEORGHE FIRCA

Redactori coordonatori:

LUCIA MONICA ALEXANDRESCU, cercet. șt.

OLGA GRIGORESCU, muzicolog

DANIEL SUCEAVA, cercet. șt.

Coperta: Silviu IORDACHE

Coperta reproduce „Roata lui Cucuzel“ de la Mănăstirea Pantocrator – Muntele Athos fila 16 mss 206

Tehnoredactor: Mihaela TUDOR

# PREFAȚĂ LA EDIȚIA a II-a

Asemeni oricărei lucrări de amplă informare domenială – o informare în suprafață și în adâncime – *Dicționarul de termeni muzicali* se vrea, la a doua ediție, în chip firesc completat, adâncit și, desigur, corijat.

Departate de a fi produs o normare egalizatoare a noțiunilor, în speță a câmpurilor de manifestare și de influență în spațiu și timp, o abordare subliminală în esență, *Dicționarul* demonstrează convingător, încă de la prima sa ediție, și existența unor similitudini de reprezentare a realităților muzicale, chiar a unor transferuri, desigur mediate, dintre noțiuni. Nu s-ar putea spune că, de exemplu, principiul oriental al maqamului nu se întâlnește cu practicile formulare din muzica bizantină, formula însăși câștigând drept de cetate, alături de motiv, în chiar reprezentările despre muzica occidentală (grație teoretizărilor unui Helmut Degen). Fără a depăși specificul structural și de cuprindere „geografică” a zonelor lor de acțiune, unii termeni creează totuși punți de legătură între epocile istorice ale uneia și aceleiași culturi. Astfel: manifestările așa-numitei *musica ficta* sau cromatizările din Renaștere și din baroc pot da seama de o anumită continuitate între vechi și nou în cultivarea cromatismului, mergând până la tendințele absolutizante ale fenomenului în dodecafonia secolului 20. În aceeași măsură, unele practici, cu deosebire baroce, din sfera contrapunctului (răsturnarea, recurența), apropie aceste tehnici de strategiile componistice ale reprezentanților serialismului aceluiași secol 20.

Prima ediție a *Dicționarului* s-a epuizat cu repeziciune, ceea ce dovedește oportunitatea și utilitatea lucrării. Noile generații de profesori de toate gradele și de studenți îl solicită cu mereu înnoită insistență. Așteptările cititorilor vor fi, nădăjduim, împlinite odată cu apariția acestei de-a doua ediții, ce a devenit realizabilă grație inclusiv includerii sale în planul de cercetare al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, înțelegerii și sprijinului pe care dl. director, prof. univ. dr. Silviu Angelescu l-a acordat autorilor-cercetători, foști și actuali membri ai Institutului și, nu în ultimul rând, foștilor mei colegi de la Editura Enciclopedică: dl. director Marcel Popa și dl. redactor șef Alexandru Stănculescu, cărora le aduc mulțumiri și pe această cale.

Prof. univ. dr. Gheorghe Firca



# PREFAȚĂ LA EDIȚIA I

Vastul domeniu al științei muzicii are tradiții milenare, cu începuturi ce se pierd în faza aproape mitică a pitagoreismului și a gândirii muzicale din China antică, dar și o nedezmințită actualitate. Cuprinzând date și noțiuni aparținătoare celor trei laturi principale ale fenomenului muzical: produsul artistic sonor (de la formele sale spontane la cele superior organizate în opera de artă), interpretarea și receptarea, știința muzicală a sistematizat și explicat la nivel logic și terminologic experiența umanității, în funcție de concepțiile artistice și filosofice ale epocilor în succesiune, de aportul celorlalte științe și, desigur, de practicarea muzicii.

Sistematica muzicală și terminologică își găsesc locul încă în tratatele general-teoretice ale antichității, în cele de același tip (dar orientate deja și spre legile compoziției) ale Evului Mediu și Renașterii, continuând cu tratatele și manualele epocii moderne. Lexicografia muzicală propriu-zisă a luat naștere odată cu avântul enciclopedismului în epoca luminilor (la autori ca S. de Brossard, J.-J. Rousseau, J. G. Walther – deși nu lipsesc nici antecesori ca Tinctoris), dar a cunoscut o mare dezvoltare în secolul al XIX-lea, un punct culminant în această direcție constituindu-l *Lexiconul muzical* al lui H. Riemann (ajuns astăzi la cea de-a 12-a ediție).

Importanța actuală a lexicografiei muzicale, în formele sale cele mai diverse: dicționare terminologice și de personalități, de strictă specialitate sau de popularizare, cu caracter de limbă (adesea poliglote) sau enciclopedic etc., este mai presus de orice îndoială. Diversificarea și specializarea, împrumutul de metode din științe componente și adiacente, apariția unor termeni noi proveniți din metodele de creație ale secolului al XX-lea și ca urmare a impunerii unor practici muzicale de ultimă oră, dar și perspectiva istorică mereu lărgită (având ca rezultat diferențierea specificului stilistic și a concepțiilor estetice în diferite etape) caracterizează astăzi optica și metodologia în alcătuirea dicționarului.

Ținând seama de aceleași criterii, s-a pornit și la elaborarea *Dicționarului de termeni muzicali*. El valorifică experiența universală a domeniului prin prisma a ceea ce este necesar culturii noastre muzicale, util cercetării și educării publicului. Totodată, sintetizează experiențele autohtone, fie ele și modeste, ale începuturilor (Timotei Popovici, Titus Cerne, A.L. Ivela) sau pe acelea tot mai specializate ale anilor din urmă (Viorel Cosma, Tiberiu Alexandru, Alexandru Pașcanu, Aurel Popa, Dumitru Bughici, Wilhelm Berger, Iosif Sava, Luminița Vartolomei, Daniela Caraman Fotea, Florian Lungu, Mihăi Berindei ș.a.). Conceput ca operă colectivă, deci în virtutea singurei modalități capabile să asigure o judicioasă cuprindere a unei materii atât de vaste (teoria generală a muzicii, teoria armoniei, a contrapunctului, a formelor, acustica, organologia, folclorul, coregrafia, muzica gregoriană și cea bizantină, istoria muzicii, estetica, semiotica, sociologia, psihologia muzicii etc.) precum și un nivel ridicat de tratare, *Dicționarul* reunește condeiele a peste 40 de autori, între care cunoscuți specialiști în domeniile respective și tineri cu o solidă formație profesională, dornici de a se informa, de a se afirma pe tărâmul cercetării. Există unele

direcții, ca etnomuzicologia, bizantinologia, teoria modurilor și sintaxa muzicală în care muzicologia românească are certe contribuții originale și chiar unele priorități recunoscute pe plan mondial, fapt ce se reflectă, nădăjduim, corespunzător în substanța și extensia unora dintre articole. Desigur că unele domenii nu beneficiază încă de o cercetare avizată, impunând implicit crearea în perspectivă a unor cadre de specialiști. De aceea, pentru lipsurile sau erorile ivite tocmai în aceste direcții prea puțin adâncite, vor fi bine venite toate acele sugestii menite să contribuie la îmbunătățirea textului la viitoarele ediții.

Pentru prima dată la noi, o lucrare de un asemenea profil și de proporțiile prezentului *Dicționar* își propune normarea terminologică a cunoștințelor muzicale, așa cum sunt vehiculate acestea în scrisul românesc de specialitate. Întreprindere dificilă, dacă se ține seama de situația neomogenă a terminologiei, de proveniența noțiunilor – școlile muzicale (franceză, germană, italiană, rusă) cărora le-au aparținut unii dintre muzicienii noștri din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat. O anume canalizare a noțiunilor spre un *corpus* teoretic unitar s-a petrecut totuși „în mers“, în cadrul procesului de învățământ, de o vârstă deja venerabilă, și, mai nou, în dezbaterile muzicologice. De o unificare absolută a noțiunilor – cu complexele implicații ale omonimelor și derutanta situație a sinonimelor – nu poate fi însă vorba, căci aceasta ar duce la o nedorită schematizare, decizând tocmai stratificările stilistice și reflectarea lor teoretică, deosebirile de concepții în spațiu și timp despre care a fost vorba mai înainte. Accepțiilor de teorie elementară ale câtorva noțiuni (adesea uniformizante și neistorice) li se aduc cuvenitele corective, care să le facă apte în a fi aplicate unor realități privind epocile apuse, pe de o parte, și în a proiecta cercetarea pe coordonatele noi de cunoaștere și pe baze teoretice precise, pe de alta. Lucrarea oferă, în consecință, o bogată informație enciclopedică la foarte multe dintre articole, cu precădere la acelea dedicate curențelor, școlilor, stilurilor etc.

Mulțumim cu acest prilej tuturor celor care au contribuit la elaborarea *Dicționarului*, în primul rând autorilor, aplecați îndelungă vreme și cu migală asupra articolelor, învingând fie penuria, fie excesul de informație și, nu în ultimul rând, muzicologului dr. Gheorghe Firca, celui care, în cadrul redacției, a coordonat, lexicografiat și lecturat întregul text, tehnoredactorului Olimpiu Popa și cartografului Romulus Eremia. Mulțumim de asemenea Editurii științifice și enciclopedice, în special tovarășilor din conducerea instituției, Aurora Chioreanu, dr. Mircea Măciu, dr. Valeriu Șuteu, pentru sprijinul multilateral și generos acordat pe tot parcursul elaborării lucrării ca și în faza finalizării acesteia.

Nădăjduim că *Dicționarul de termeni muzicali* se va dovedi de un real folos atât muzicienilor, viitorilor muzicieni aflați pe toate treptele procesului de instruire artistică, precum și cititorilor din cercurile cele mai variate ale iubitorilor artei sonore care vor găsi în paginile sale informații de imediat interes ca și temeuri pentru lărgirea orizontului lor muzical.

Profesor Zeno Vancea

# NOTA REDACȚIEI

Într-un spațiu variabil, de la simpla *definiție* a termenului, la ampla sa *definire* și descriere enciclopedică, *Dicționarul de termeni muzicali* își propune să investească cu o informație corespunzătoare fiecare dintre noțiunile avute în vedere. Bogăția, claritatea și esențialitatea acestei informații sunt principalele obiective urmărite în conceperea și realizarea lucrării, scop în care au fost adoptate o serie de norme de redactare și convenții tipografice.

*Cuvântul-titlu*, tipărit cu litere aldine, redă sensul considerat ca având cea mai largă circulație în limba română. Variantele sale, de obicei reprezentând mici abateri de la cuvântul-titlu, sunt redată, cu aceleași caractere, în paranteză. În mod constant, s-a consemnat forma nearticulată, la singular, a numelui comun (cu excepția unor nume de dansuri, de jocuri sau genuri populare – ex.: **Banul Mărăciine**, **breaza**, **bradul** – ce provin adesea din nume proprii). Pluralul a fost preferat numai pentru cazurile care s-au impus ca atare (unele instrumente: **castaniete**, **crotale** sau noțiuni teoretice: **mărturii**, **chiavette**), numele fiind un substantiv colectiv. Formele adjectivale sunt extrem de rare (ex.: **concertant**, **natural**), ele introducând, de obicei, în cuprinsul articolului, alte sintagme substantivale. Toate aceste principii formale au vizat punerea în evidență a sensurilor muzicale fundamentale, a ontologiei cuvântului, preferându-se acele definiții generalizate care exprimă starea, rezultatul acțiunii și nu acțiunea însăși (ex. **alterație**, nu **alterare**); există și forme duble, menționate ca atare în paranteză, pentru situațiile în care ambele forme sunt importante (ex. **solmizație** și **solmizare**; **articulare** și **articulație**). Grafia cuvântului-titlu este cea conformă cu normele ortografice în vigoare dar, atunci când termenul are o circulație mai restrânsă (în vocabularul specific muzicienilor sau în literatura de specialitate), s-a optat pentru formele intrate mai de multă vreme în uz.

*Paranteza*, de după cuvântul-titlu, cuprinde după caz: a) etimologia cuvântului, precedată de semnul < „provine din“, semn ce indică limba originară din care provine termenul indiferent de filiera prin care pătrunde în limba română; b) pronunțarea cuvântului (în paranteză dreaptă intercalată) privind numai cuvintele străine care nu au fost înlocuite de un termen românesc adecvat; c) transliterarea și traducerea cuvântului de origine; d) corespondentul cuvântului în limbile de circulație ale literaturii muzicologice.

Tot uzanța este aceea care a dus la „românizarea“ unor forme: **ciaconă**, **passacaglie**, sau la o grafie mai apropiată limbii noastre: **cheironomie** (nu **hironomie**), **calofonicon** (nu **kalophonikon**); la termenii bizantini, s-a preferat, în câteva situații, în afara formei autohtone, forma grecească, în locul celei slavone, (**chinonic**, nu **priceastă**), dată fiind universalitatea celei originare grecești.

*Echivalentul* (abreviat), plasat la sfârșitul articolului, se referă la sinonimele din alte limbi. Fără a fi un dicționar poliglot, lucrarea recurge totuși la corespondențele termenilor în alte limbi, cu deosebire acolo unde termenii circulă cu denumiri străine (ex. instrumentele în partituri, instrumentele vechi etc.) sau



atunci când este necesară accentuarea, nu atât a similitudinilor, cât mai ales a neconcordanțelor (cu eventuala lipsă a filiației în limbi diferite – ex.: *diez*; germ. *Kreuz*; engl. *sharp*).

*Sinonismele* sunt plasate întotdeauna la sfârșitul articolului. Ele apar, în virtutea informației „încrucșate“ și ca „voci“ separate, ca simple trimiteri la articolul-titlu.

*Omonimele* redau accepțiile diferite ale unuia și aceluiași termen, fie în devenirea sa istorică, fie în conformitate cu statutul său ontologic. Omonimele sunt uneori apropiate logic sau diacronic, fiind despărțite în acest caz prin cifre arabe (cu caractere aldine), sau îndepărtate ori chiar fără legătură semantică, fiind despărțite, în acest al doilea caz, prin cifre romane (de asemenea cu caractere aldine). Notarea cu cifre romane redă aspectul cel mai general al noțiunii, iar cea cu cifre arabe, subsumate celor romane, aspectul particular al acesteia (vor exista, deci, asemenea notări: I.; 2. etc., I.; II. etc., dar și I.1. ... 2. ... 3. ... etc., II.1. ... 2. ... 3. etc.). Pătratul negru (■) compartimentează extinderea informației de tip enciclopedic.

Sensurile unui omonim au fost inseriate pomindu-se de la considerentul apariției lor în timp sau, în situația coexistenței lor istorice, în funcție de importanță.

*Trimiterile* se fac atât în cuprinsul articolului, cât și la sfârșitul acestuia. În cuprinsul articolului se utilizează: asteriscul, pus la sfârșitul cuvântului sau sintagmei (se preferă, ca și pentru cuvântul-titlu, trimiterea de la și la forma substantivală, chiar dacă, pentru a se evita încărcarea excesivă a textului, s-a făcut concesiia luării ca bază pentru trimitere a unei forme adjectivale sau adverbiale); paranteza pusă tot după cuvânt, conținând cifra arabă sau romană sau/și romană + arabă, ce desemnează sensul precis la care se face adresă în cazul unui termen polisemic; paranteza conținând abrevierea „v.“ și cuvântul la care se trimite. La sfârșitul articolului se utilizează abrevierea „V.“ reprezentând trimiterea la unul sau mai mulți termeni conecși, în unicul scop al completării și adâncirii informației.

Gheorghe Firca

# ABREVIERI

a.	= alto	coregr.	= coregrafie, coregrafic
abrev.	= abreviere, abreviat	c. punct	= contrapunct
ABSA	= The Annual of the British School at Athens	Cous, S.	= Coussemaker, <i>Scriptores de musica medii aevi</i>
Acad.	= Academia ...	CSM	= <i>Corpus Scriptorum de Musica</i>
acomp.	= acompaniament	cul.	= culegere, cules
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft	cuv.	= cuvânt
afric.	= african	cv.	= cvartet
amer.	= american	cvint.	= cvintet
AM	= Acta Musicologica	D(d)	= dominantă
ant.	= antonim	dB	= decibel
antic.	= antichitate	d.Hr.	= după Hristos
arhit.	= arhitectură	DLRC	= <i>Dicționarul limbii române contemporane</i>
arm.	= armonie, armonic	dr.	= doctor
art.	= articol(ul)	dram.	= dramatic; dramaturgic
asoc.	= asociație	DTÖ	= Denkmaler der Tonkunst in Österreich
b.	= bas	E	= est
bar.	= briton	ebr.	= limba ebraică; ebraic
b.c.	= basso continuo ( <i>it.</i> )	echiv.	= echivalent
Beitr. z. Mw	= Beiträge zur Musikwissenschaft	Ed.	= Editura ...
bg.	= lb. bulgară; bulgar	ed.	= ediție, editat
Bibl.	= Biblioteca...	e.n.	= era noastră
bibliogr.	= bibliografie	encicl.	= enciclopedie
bis.	= biserică, bisericesc	etc.	= et caetera ( <i>lat.</i> )
BOR	= Biserica Ortodoxă Română	europ.	= european
biz., BIZ.	= bizantin	ev. med.	= evul mediu
Buc.	= București	ex.	= exemplu
BWV	= Bach-Werke-Verzeichnis	f.	= für ( <i>germ.</i> )
c.	= circa; contra	f.a.	= fără an
c.a.	= contralto	fg. (fag.)	= fagot
cam.	= cameră	fig.	= figură
cap.	= capitol(ul)	FIZ., fiz.	= fizică
cat.	= catolic(ă)	fl.	= flaut
c. bas	= contrabas	folc.	= folclor, folcloric
c.f.	= cantus firmus ( <i>lat.</i> )	fr.	= limba franceză; francez
chit.	= chitară	germ.	= limba germană; german
cl.	= clarinet		
Cons.	= Conservatorul ...		

Gesch.	= Geschichte ( <i>germ.</i> )	N	= nord
gr.	= limba greacă; grecesc	N.B.	= nota bene ( <i>lat.</i> )
greg.	= gregorian	nr.	= număr
hf.	= harfă	NZfM	= Neue Zeitschrift für Musik
Hochsch.	= Hochschule ( <i>germ.</i> )	ob.	= oboi
h.c.	= honoris causa ( <i>lat.</i> )	occid.	= occident, occidental
Hz.	= hertz	op.	= opus ( <i>lat.</i> )
ibid.	= ibidem ( <i>lat.</i> )	op. cit.	= opus citat
id.	= idem ( <i>lat.</i> )	orat.	= oratoriu
IFMS	= International Folk Music Society	orch.	= orchestră, orchestral
IMS	= The International Musicological Society	orient.	= oriental
Inst.	= Institutul ...	p.	= pagină
instr.	= instrument, instrumental	p.a.	= primă audiție
IRASM	= International Review of the Aesthetics and Sociology of Music	perc.	= percuție
it.	= limba italiană; italian	p. ext.	= prin extensie
î.Hr.	= înainte de Hristos	picc.	= piccolo ( <i>it.</i> )
înv.	= învechit	pl.	= plural
JAMS	= Journal of the American Musicological Society	pol.	= limba polonă; polonez
Jahrb.	= Jahrbuch ( <i>germ.</i> )	polif.	= polifonie, polifonic
JIFMS	= Journal of the International Folk Music Society	pop.	= popular
jud.	= județ	prof.	= profesor
KV	= Köchelverzeichnis	RaM	= Rassegna Musicale Italiana
lat.	= limba latină; latin	reed.	= reeditare, reeditat
lb.	= limbă	ref.	= refacere, refăcut
L. muzicol.	= Lucrări de muzicologie (Cluj)	rep.	= republicat
loc.	= locuțiune	rev.	= revistă
log.	= logaritm	Rev. folc.	= Revista de (etnografie și) folclor
m	= metru	Rev. Muz.	= Revista „Muzica“
m.	= mort	RMI	= Revista Musicale Italiana
magh.	= limba maghiară; maghiar	RR	= Revue Roumaine
maj.	= major	RRHA	= Revue Roumaine d'Histoire de l'Art
mat.	= matematică; matematic	rus.	= limba rusă; rusesc
max.	= maxim(um)	RTV	= Radio-televiziunea română (inclusiv Radiodifuziunea română)
m. coresp.	= membru corespondent	S	= sud
mezzosopr.	= mezzosoprano; mezzosoprană	S (s) și	
Mf	= Die Musikforschung	Sd (sd)	= subdominantă
MGG	= Die Musik in Geschichte und Gegenwart	s	= secundă
MMB	= Monumenta Musicae Byzantinae	sax.	= saxofon
mil.	= mileniu	SCIA	= Studii și cercetări de istoria artei
min.	= minor	scr.	= limba sârbo-croată
MQ	= The Musical Quarterly	sec.	= secolul
ms.; mss.	= manuscris; manuscrise	sf.	= sfântul, sfânta
muzicol.	= muzicologie	simf.	= simfonie, simfonic
n.	= născut	sin.	= sinonim
		sl.	= limba slavonă; slavon
		Soc.	= Societatea ...
		sopr.	= sopran, soprană

sp. = limba spaniolă; spaniol  
SM = Studii muzicologice; Studii de muzicologie  
t. = tenor  
T = tonică  
tc. = limba turcă; turcesc  
timp. = timpani (*it.*)  
trad. = traducere, tradus  
transcr. = transcripție  
trb. = trombon  
trp. = trompetă  
u. = und (*germ.*)  
Univ. = Universitatea ...  
univ. = universitate, universitar  
V = vest

v. = vezi  
vb. = verb  
vers. = versiune  
vcl. = violoncel  
vl. = violină  
vla. = viola  
vol. = volum  
v. sl. = veche slavă  
Wiss. = Wissenschaft (*germ.*)  
xil. = xilofon  
ZfMw = Zeitschrift für Musikwissenschaft  
< = provine din  
~ = înlocuiește cuvântul  
\* = vezi



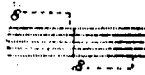
# A

**a 1.** Numele primului sunet al gamei\* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din ev. med. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, **a** este echivalentul lui *la*\*. La popoarele romanice, literele au fost înlocuite în solmizare\* prin silabe ( $A = la$ ). 2. În sistemul modurilor (I, 3) greg., **A** este *confinalis*\* în modul dorian. După Glareanus, cu **A** începe modul eolian. 3. Abrev. pentru: alto\*, altus, antifon\*. V.: *acord*; *tonalitate* (2); *dualism*; *cifraj*. (A.J.)

**a battuta** (loc. it. „în măsură“, „pe timp bătut“), expresie prin care se arată revenirea la măsura\* riguroasă, după o modificare trecătoare a

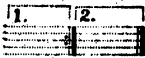
**Abendmusik** (cuv. germ. „muzică de seară“) I. Audiție muzicală întâlnită în a doua jumătate a sec. 17 în N Germaniei. Prima manifestare de acest gen a fost organizată la Lübeck, de către Buxtehude, care a compus câteva lucrări pe texte religioase în acest scop. II. Piesă vocală, instr. sau vocal-instr., în general de mici dimensiuni, cu caracter de divertisment (1). V. *serenadă*. (I.R.)

**abreviații** (< it. *abbreviare* „a prescurta“), cuvinte și semne convenționale întrebuințate pentru simplificarea scrierii muzicale [v. notație (I)], în scopul economisirii spațiului folosit de o partitură\* și pentru ușurarea lecturii. În afara **a.** care se înscriu nemijlocit în portativ\*:

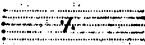


la octavă superioară

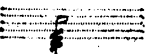
la octavă inferioară



repetare a unui fragment prin volta (I, II.)



repetare a unei formule (în cadrul unei măsuri\*)

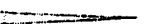


diviziune ritmică (tremolo\* măsurat)

sau a celorlalte scrise alături de portativ:



crescendo\*



decrescendo\*



segno\*

tempo(2)-ului care fusese indicată prin: *colla parte*\*, *a piacere*\* sau *ad libitum*\*. Sin.: *misurato*\*; *a tempo*\*. V. *battuta*. (A.J.)

cele mai des folosite **a.** exprimate prin litere: *accel.* = *accelerando*\*  
*accomp.* = it. *accompagnato* („acompaniat“)

Ad° = *adagio* (1)  
 ad lib. = *ad libitum*\*  
 All° = *allegro* (1)  
 All<sup>mo</sup> = *allegretto*\*  
 And. = *andante* (1)  
 And<sup>ino</sup> = *andantino*\*  
 arp., arpeg. = *arpeggio* („arpegiu“) și *arpeggiando*\*  
 a.t. = *a tempo* (v. *al tempo*)  
 B.c. = *basso continuo*, v. bas continuu  
 cad. = it. *cadenza*, v. cadență (2)  
 c.f. = *cantus firmus*\*  
 cont. = *continuo*, v. bas continuu  
 cresc. = *crescendo*\*  
 dal s. = *dal segno*\*  
 d.c. = *da capo*\*  
 d.c. al fine = it. *da capo al fine*, v. *da capo*  
 decresc. = *decrescendo*\*  
 dim. și dimin. = *diminuendo*\*  
 div. = *divisi*\*  
 espr. = *espressivo*\*  
 f, ff, fff = *forte*\*, *fortissimo*\*  
 fp = *fortepiano*  
 fz = *forzando*  
 gliss. = *glissando*\*  
 G.O. = fr. *grand orgue*\*  
 G.P. = *Generalpause*\*  
 l.H. = germ. *linke Hand*, „mâna stângă“  
 m = *meno*\*, *mezzo*\* (v. și m)  
 marc. = *marcato*  
 m.d. = it. *mano destra*; fr. *main droite*, „mâna dreaptă“ (v. și m.)  
 m.g. = fr. *main gauche*, „mâna stângă“ (v. și m)  
 mf = *mezzo forte*\*  
 m.i. = *muta in*\*  
 MM. = *Metronom Mälzel*  
 mod. = *moderato*\*  
 mp = *mezzo piano* (v. și m.)  
 m.s. = *mano sinistra*, „mâna stângă“ (v. și m.)  
 m.v. = *mezza voce*\* (v. și m.)  
 obl. = *obligato* v. obligat  
 op. = *opus*\*  
 p, pp, ppp = *piano*\*, *pianissimo*\*  
 Ped. = cu pedală (1)  
 princ. = *principale* (v. obligat)  
 rall. = *rallentando*\*  
 rf, rfz, rinf. = *rinforzando*\*  
 r.H. = germ. *rechte Hand*, „mâna dreaptă“  
 rip. = *ripieno*, v. *concerto grosso*  
 rit. = *ritardando*\*, *ritenuto*\*  
 S. = *segno* (v. *al segno*)

seg. = it. *segue*, „continuă“  
 sf, sfz = *sforzato*, *sforzando*\*  
 sord. = [con] *sordino*\*  
 sost. = *sostenuto*\*  
 spicc. = *spiccato*\*  
 stacc. = *staccato*\*  
 string. = *stringendo*\*  
 ten. = *tenuto*\*  
 tr, tr<sup>ll</sup> = *tril*\*, (v. și ornamente)  
 trem. = *tremolo*\*  
 unis. = *unisono*\*

v.s. = *vide*\* *sequens*, *vide*\* *subito*. (I.R.)

**absolută, muzică** ~, asociație de termeni prin care muzicol. germ. a sec. trecut subliniază independența expresivă a artei muzicale în proiecție pur instrumentală. Ca dialectică sonoră reflectată de genurile complexe ale fugii\*, sonatei\* ș.a., a. ar întruchipa un ideal de puritate a relațiilor dintre entitățile muzicale ce își duc o viață autonomă, fără contribuția textului poetic sau a imaginilor evocatoare. Interpretarea formalistă și estetizantă a a. s-a concretizat în faimoasa teorie a lui Hanslick, a muzicii înțelese ca „succesiune de forme sonore în mișcare“. Sin.: *muzică pură*. (A.L.)

**academie de muzică**, societate artistică sau științifică, organizată în baza unui statut propriu. În unele țări ca Franța, Germania, Anglia, academiile naționale de arte frumoase includeau și secțiuni muzicale cu dublu scop: didactic-educativ (viitoarele conservatoare\*) și de difuzare și încurajare a creației muzicale prin concerte, recitaluri\*, reprezentații lirice (viitoarele societăți de concert sau de operă\*). Astăzi, prin a. se desemnează fie instituția de învățământ superior echivalentă în unele țări cu conservatorul\*, fie științifică, a cărei activitate este axată pe cercetare, fie societatea de concert (uneori chiar impresariatul). V.: *concert* (1); *învățământ; muzicologie*. (I.R.)

**a cappella** (loc. it. „ca la capelă“) 1. Cântare corală fără acompaniament\* instrumental. Termenul provine de la spațiul rezervat unor altare laterale în interiorul bis. unde stăteau uneori și cântăreții. Conform tradiției, modelul cântării corale a. a fost muzica palestriniană, gândită și executată în Capela Sixtină (lipsită de orgă\*) și care corespunde nu numai condițiilor acustice ale edificiului ci și principiilor de simplitate polifonică\*, slujind inteligibilității textului, preconizate de Contrareformă. Muzica corală (v. cor) a sec. 19 a

preluat acest principiu, făcând distincție între lucrările propriu-zis corale și cele cu acompaniament instr. sau orch. V. capelă. 2. V. *alla breve*. (A.J.)

**a capriccio** (loc. it. „după capriciu, după plac“), indicație de expresie, mai ales de tempo (2), ce dă interpretului libertatea de a imprima piesei sau fragmentului muzical astfel notat un caracter sau o mișcare (2) după dorință. (B.C.)

**acatalectic** (< gr. ἀκατάληκτος, *akatalektos*, „fără sfârșit“), termen ce desemnează, în prozodia\* greacă și latină, un vers complet al cărui ultim picior (1) sfârșește cu o silabă atonă. În versificația pop. românească sunt cunoscute 2 tipare metrice a.: de 6 și de 8 silabe. Ex. Cine-aude-a mea guriță. Sin. *vers complet, vers plin*. V. *catalectic*.

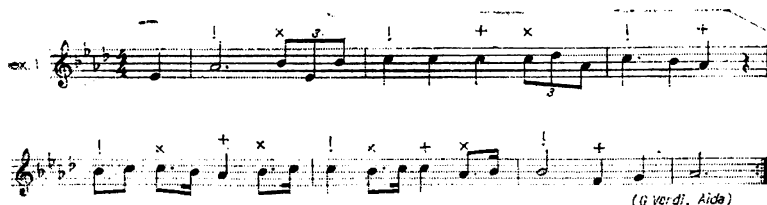
*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954; același, *Le gisto syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, în *Polyphonie*, II „Le rythme musical“, Paris, 1948, p. 26–57, republicat în ediție bilingvă, în *Constantin Brăiloiu, Opere I*, Prefață și trad. Em. Comișel, București, 1967, p. 173–234; același, *La rythmique enfantine* în: *Colloques de Wégimont*, 1, 1954–55, Paris-Bruxelles, 1956; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc. 1967. (E.C.)

**acatist** (Biz.) (< gr. ἀκάθιστος ὕμνος < ἄ privativ + καθίζω, „a se așeza“), imn de laudă adresat Fecioarei, compus după unii de patriarhul Sergiu (m. 638) al Constantinopolului, după unii de către Roman Melodul, între 536–556, completat de Andrei Criteanul (m. 726) iar după alții adăugit și introdus în cult de către patriarhul Sergiu, pe vremea împăratului Eraclie, în urma biruinței acestuia asupra armatelor perso-avare. Format din 13 condace\* și 12 icoase\*, acest a. (numit al „Bunei Vestiri“), al cărui prim condac începe cu τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῶ („Apărătoarei Doamne“), este întrebuițat de atunci în toate bis. ort. Denumirea de a. a fost atribuită apoi și altor asemenea cântări consacrate lui Iisus și unor sfinți. (S.B.B.)

**acatistier**, cartea care cuprinde diferite acatiste\*.

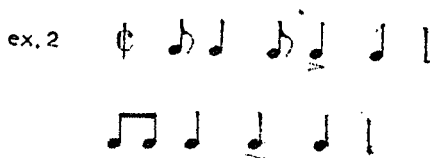
**accelerando** (cuv. it. „grăbind“), indicație de tempo (2) prin care se cere interpretului grăbirea treptată a mișcării; abrev. *accel*. Sin: *incalzando\**. (B.C.)

**accent** (< *accentus\**; gr. προσωδία, *prosodia*, „cânt alăturat“) 1. Termen generic pentru formele de pronunțare caracteristice prozodiei (1) antice și diferențiate, începând din epoca alexandrină (sec. 2 î.Hr.), prin semne grafice cu denumiri gr. și lat. în: a. cu caracter melodic (a, b, c), ritmic (d, e) și de articulație (f, g, h, i, j): a) / = ὀξεῖα, *oxeia*; *acutus* (înalt); b) \ = βαρεῖα, *bareia*; *gravis* (grav); c) ∩ = περισπωμένη, *perispomene*; *circumflexus* (înalt-grav); d) ∪ = βραχύς, *brahyus*; *brevis* (silabă scurtă); e) — = μακρός, *makros*; *longa* (silabă lungă); f) ∪ = ὑφέν, *hyphen*; *conjunctio* (de legare a două cuvinte); g) , = διαστολή, *diastole*; *distinctio* (de separare a două cuvinte); h) ' = ἀπόστροφος, *apostrophos*; *apostrophus* (apostroft); i) || — = δασεῖα, *daseia*; *aspiratio* (cu h aspirativ înaintea unui cuvânt care începe cu o vocală); j) —| = ψιλῆ, *psile*; *siccitas sive purum* (fără h aspirativ înaintea unui cuvânt care începe cu o vocală). Trecerea de la structurile cantitative proprii prozodiei antice la structurile accentice ale versificației în limbile vulgare precum și în cele moderne a impus, în cazul preluării unor texte din ebr., elină și, mai târziu, din lat., menținerea unor semne (asemănătoare, de ex. a, a; b; c) cu rol de reliefare a unor silabe. Aceste semne, alături de acelea ce indicau la început sensul ascendent sau descendent al intervalelor\* muzicale, au stat, după cum se presupune, la originea semnelor muzicale bizantine [v. notație (IV)]. II. Semn grafic indicând o apogiatură\* lungă anterioară sau posterioară, utilizat în notația ornamentelor\* din sec. 18. III. Efectul unui sunet sau acord\* cu intensitate distinctivă. 1. A. *metric*, a. corelat în sistemul metro-ritmic (v. *măsură*; *arsis*; *thesis*), având trei specii: a. *metric principal* (!), a. *metric secundar* (+) și a. *metric subdivizionar* (x); de ex.:





2. A. *sincopic*, v. *sincopă*. 3. A. *contratimpic*, v. *contratimp*. 4. A. *motivic*. V. *motiv*. 5. A. de *frază\**, v. *ictus* (3). 6. A. *patetic*, a. cu intensitate distinctă indicat prin semne grafice (Û, Ú, >) sau prin expresii prescurtate (*sf* (*sfz*) = *sforzato\**; *sfp* = *sforzato-piano*). 7. A. *ritmic*, accentul cel mai puternic al unei formule (II) ritmice repetate exact sau variat, de ex., în ritmul foxtrott\*:



8. A. *agoric*, v. *agorică*. 9. A. *melodic*, a. provocat de un salt melodic (x): (I.H.)



IV. Legile versificației în lb. română și structura ritmică a melodiei determină specificul a. în folcl. românesc. Cele trei a. tonice ale lb. române (*oxitonic*, de pe ultima silabă; *paroxitonic*, de pe silaba penultimă; *proparoxitonic*, de pe silaba antepenultimă) evidențiază o silabă din cuvânt, devenind astfel și a. muzical. A. *metric* împarte versul popular în picioare metrice alcătuite din două silabe, prima accentuată, a doua atonă. În refrenele\* neregulate a. cade și după trei silabe. Nu este obligatorie concordanța a. *metric* cu cel *tonic*; același cuvânt poate fi accentuat diferit chiar în același vers: „Pădure, dragă pădure”, fenomen care rezultă probabil din supraviețuirea, în melodie, a picioarelor (1) metrice antice. În ultimul picior metric al versului, cele două accente trebuie să coincidă, cu unele excepții (Brăiloiu). (E.C)

*Bibliogr.*: Riemann, H., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, 1903; *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig, 1908; Tacchinardi, Alb., *Ritmica musicale*, Milano, 1910;

Neumann, Fr., *Die Zeitgestalt – Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus I–II*, Viena, 1959; Barthé, E., *Takt und Tempo – Studie über die Zusammenhänge von Takt und Tempo*, Hamburg, 1906; Willems, E., *Le Rhythme musical – Étude psychologique*, Paris, 1954; Söhner, P., *Allgemeine Musiklehre*, München, 1956; Tartini, G., *Traité des Agréments de la Musique*, (Réédition complète), Celle și New York, 1961; Giuleanu, V., *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Buc., 1975; Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954; idem. *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, în: *Anuario musical VII*, Barcelona, 1952; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935.

**accentus** (cuv. lat. < *ad cantus*, „cânt alăturat“) 1. Termen liturgic lat. desemnând cântarea

oficiantului (preotului) în cultul romano-catolic, în opoziție cu termenul *concentus*, „cânt însoțitor“, care desemnează cântarea în unison\* a corului sau a soliștilor. 2. Termen generic pentru desemnarea cântărilor greg. cu caracter preponderent de recitare și formulă (1) melodică de încheiere (ex. a) (v. psalmodie), apărut în teoria cântului greg. Începând din sec. 16, odată cu termenul opus *concentus* adoptat ca termen generic pentru desemnarea cântărilor gregoriene cu caracter preponderent melismatic (ex. b). V.: *antifon*; *antifonie*; *responsorial*; *introitus*; *melismă*.

*Bibliogr.*: Lyra, J. W., *Andreas Ornitoparchus und dessen Lehre von den Kirchenaccenten*, Gütersloh, 1877; *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae – De Tempore et de Sanctis*, Paris, 1924; Wagner, P., *Einführung in die Gregorianischen Melodien I*, Leipzig, 1901; David, L., *Méthode pratique de chant gregorien selon les principes de la notation de l'édition vaticane*, Lyon, 1922; Jcannin, Dom J., *Études sur le rythme grégorien*, Lyon, 1926. (I.H.)

a) Pa - nam nos - trum co - li - di - e - num da - no - bis ho - di - e

b) Mi - se - re - re - me - i, De - us, se - cun - dum:  
mag - nam mi - se - ri - cor - di - am ω - am.

Accentus (2)

**acciaccatura** (cuv. it. „strivire“), notă de ornament\* specială, întrebuițată în sec. 17 și 18 în muzica instrumentelor cu claviatură\*, și care constă într-o foarte scurtă secundă\* inferioară ce sună împreună cu tonul principal:



În cazul arpeggiului\*, a. este un fel de apogiatură\* și este notată în locul notei (secundeii inferioare) care lipsește: (A.J.)



**accordo** (cuv. it.; din lat. *chorda*, „coardă“) 1. Denumire a lirei\*. 2. Denumire dată în sec. 15–17 cvartetului (1) de instr. de diferite mărimi aparținând aceleiași familii (de ex. flaut drept\*). Rolul său constă în dublarea celor patru voci (2) a *cappella*\* cu scopul de a le spori sonoritatea. 3. Denumirea it. a acordului\*. 4. V. **mixtură** (1). (W.D.)

**aclamație** (lat. *acclamatio* și *adclamatio*; gr. ἐπιφώνησις, προσφώνησις; fr. și engl. *acclamation*; it. *acclamazione*; germ. *Akklamation*; sl. *aklamacija*), strigăt de bucurie, de entuziasm, de felicitare adresat de mulțime zeității, împăratului sau unor înalți demnitari, cunoscut la vechii evrei și la romani. ■ Pătrunsă în cultul creștin de la evrei, a. apare ca intervenție a credincioșilor în timpul slujbei (Și duhului tău, Amin etc.) ■ La Bizanț, a.

Bibl. Bodleiana, Oxford, Ms. gr. E.D. Clarke 14, f.1.  
(Πολυχρονίον pentru Alexandru Λάραριου)

Μνω-γα λε - ε - τα σέμν - ρη μο - ζε μιλα -  
γω - βε - ε - ε - ρ - νο ο - μω η χέι - ι - σαρ  
λου - πι - ι - ε - δω Γκο - σπον - τε - νν - υ - μω -  
ε - ε - μν Ι - ω - α - α - ννη Α - λε - ε - ε -  
ἕαν - θρη Βοι - βο - τα Γκο στο - ο - ο - ο - ο νε -  
βο μνω - ω - - ω - γα - α - α - λε - τε

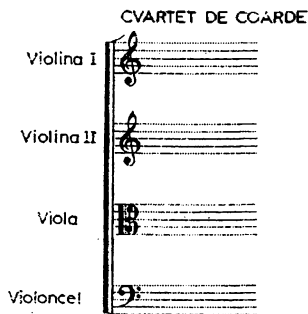
Acclamație

își păstrează sensul roman original („în această limbă a trecutului [latina] aclamă armata pe împărat, căruia plebea din Constantinopol îi strigă totuși într-o grecească de stradă urarea sa întru mulți ani *πολλὰ ἔτη*“ – N. Iorga), pentru a se cânta apoi și în timpul ceremoniilor de la curte, în cinstea împăratului, dar și a membrilor familiei sale. Odată cu creșterea autorității patriarhului, se disting două categorii de a.: alături de *πολυχρόνιον* (*polychronion*) sau *πολυχρόνισμα* (*polychronisma*) adresat împăratului și familiei imperiale se impune și *εὐφήμησις* (*euphemesis*) adresat patriarhului, altor ierarhi. A. reprezintă singura muzică laică transmisă de Bizanț în notație (IV) neumatică. ■ A. a trecut și în practica bis. române; întâlnindu-se în acel *ἄξιόν ἐστιν* (*axion estin*, „vrednic este“), cântat în perioada medievală la încoronarea domnitorilor și care se cântă până astăzi la hirotonie, la tedeum (2) (*Mulți ani trăiască*), și când participă un ierarh la slujba bisericească (*Pre stăpânul...*) ■ Din punct de vedere stilistic muzical, există a. de tip melismatic\* (intonate numai în prezența înalților demnitari laici și bisericești: și a. de tipul *ecfonisului*\* (cântate atunci când acești demnitari sunt doar pomeniți în timpul slujbei).

*Bibliogr.*: Tillyard, H.J.W., *The Acclamation of Emperors in Byzantine Ritual* în: ABSA XVIII (1911–1912), p. 239–260; Cabrol, Dom F. și Leclercq, Dom R., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, tom. I, vol. II, p. 240–241; Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ed. 2, 1962, p. 98–122; Iorga, N., *Istoria vieții bizantine*, Buc., ed. 2, 1974, p. 161; Ciobanu, Gh., *Muzica bizantină*, în: SM, vol. VI, Buc., 1970, p. 91–93. (G.C.)

**acoladă** (< fr. *accolade*; germ. *Klammer*; it. *graffa*), semn grafic ce se utilizează pentru a uni mai multe portative\*, în lucrările pentru pian sau orgă, în partituri\* pentru diferite formații instrumentale sau vocale. (M.M.)

**acoluthie** (< gr. ἀκολουθία „slujbă, orânduială, oficiu”, din vb. ἀκολουθέω „a urma, a însoți”; lat. *ordo*) I. Ordine sau dispunere a serviciului liturgic



în ansamblul și în înlănțuirea părților sale componente, mai puțin serviciul liturgic. 2. Colecție de cântări din principalele slujbe bis., cu excepția liturghiei\*. V. *ordo*. (G.C.)

**acomp.**, v. **abreviații**.

**acompaniament** (< fr. *accompagner* „a întovărăși”), ansamblul elementelor care, în țesătura muzicală, au un rol expresiv subordonat melodiilor\* (sau melodiilor) principale. Procedul acompanierii vocii de către un instr. a fost cunoscut din cele mai vechi timpuri (antic., ev. med.) și a câștigat în importanță o dată cu dezvoltare limbajului muzical. Forma cea mai rudimentară de a. constă în dublarea vocii (2) (vociilor) principale și a fost practică pe vremea trubadurilor\* (sec. 12–13) dar mai ales în Renaștere\* când orch. se

ORCHESTRA SIMFONICĂ

Flauti 1 2  
Flauto piccolo  
Oboi  
Corno inglese  
Clarinetti in Si $\flat$  1 2  
Fagotti 1 2  
Corni in Fa 1 3 4  
Trombe in Do 1 2 3 4  
Tromboni 1 2 3  
Tuba  
Timpani  
Triangolo  
Tamburo piccolo  
Piatti  
Gran cassa  
Arpa  
Pianoforte  
Violini 1 2  
Viole  
Violoncelli  
Contrabbassi  
Acoladă

adăuga corului (4) pentru a-i spori sonoritatea. Ulterior, procedeul a fost folosit sporadic dar nu e abandonat cu totul nici astăzi (cântecul de mase). Acest a. se numește și a. *ad libitum*\*. A. independent de melodie (numit și a. *obligat*\*) e propriu stilului omofon (v. omofonie). Apare foarte rar în ev. med. (mai ales sub forma unui fundal

ritmic susținut de instr. de percuție), ceva mai mult în Renaștere (în corurile cu scriitură acordică: madrigale\*, villanelle\*, chansonuri\* etc., unde, în unele cazuri, interesul muzical e concentrat la vocea superioară). A. se constituie deplin în a doua jumătate a sec. 16 când apare procedeul monodiei\* acompaniate (opera în Italia, *song*-ul în Anglia, *l'air de cour* în Franța etc.). Forma de a. instr. elaborată acum în Italia și apoi generalizată în toată Europa este basul continuu\*. Totuși, predilecția pentru scriitura polif. face ca, în genere, de-a lungul barocului\*, gradul de subordonare al a. față de melodie să nu fie prea accentuat. Această subordonare se accentuează mult în clasicism\*, odată cu triumful stilului omofon, epocă în care nu numai abandonarea polif. ci chiar și a basului continuu permite crearea unui a. mai suplu și mai variat. Ulterior, a. se dezvoltă, câștigă în pondere (altfel spus, își reduce însuși caracterul „acompaniator”) pentru ca, în muzica sec. 19–20, să întâlnim adesea suprapuneri de planuri sonore egale ca importanță. În sensul strict al cuvântului, a. se mai întâlnește așași mai ales în muzica de divertisment. (A.M.)

**acord** (it. *accordo*; fr. *accord*; germ. *Akkord*), structură sonoră alcătuită prin asocierea a trei sau mai multe sunete de înălțimi diferite care se emit simultan. În armonia (III, 1) clasică, a. este explicat pe baza principiului rezonanței naturale (armonicelor\* superioare) a corpurilor sonore, formându-se prin suprapunerea de sunete la distanță de terță\*. A. poate fi alcătuit din 3, 4, 5, 6, 7 ... sunete. Nota de la baza a. se numește fundamentală\*, prima notă suprapusă peste fundamentală se numește terță a., a doua, cvinta a., a treia, septima a., ș.a.m.d. Denumirea a. se dă în funcție de intervalele\* pe care le formează fundamentală cu celelalte note componente. A. de trei sunete (sin.: *trison*; echiv.lat. *trias harmonica*; germ. *Dreiklang*) este a. de bază al armoniei clasice și prototipul formării celorlalte a. în didactica armoniei (III, 2). Acesta poate fi: a. *major* sau *perfect* (format din terță mare + terță mică sau, pornind de la fundamentală, din terță mare și cvintă perfectă), a. *minor* (terță mică + terță mare sau terță mică și cvintă perfectă; dualismul\*

și polarismul\* consideră a. minor ca o imagine inversă a a. major), a. *micșorat* (terță mică, cvintă micșorată), a. *mărit* (terță mare, cvintă mărită). A. de patru sunete se numește a. de *septimă*; a. de cinci sunete se numește a. de *nonă*; a. de șase sunete se numește a. de *undecimă*\* etc. Toate a. care au nota fundamentală la bază (suprapunere de terțe) se află în stare directă. Nota fundamentală poate fi răsturnată la octavă\* rămânând terța la bază; se obține astfel a. în răsturnarea întâia. Prin răsturnarea, în continuare, a terței, bază rămânând cvinta; se obține a. în răsturnarea a doua. După materialul sonor din care sunt alcătuite, a. pot fi diatonice\* sau cromatice\*. De asemenea, după senzația auditivă... de „înțelegere“ sau „neînțelegere“ pe care o produc, a. pot fi consonante\* sau disonante\*. Evoluția armoniei a dus la crearea unor noi a. care nu mai sunt bazate pe principiul suprapunerii de terțe, ci prin suprapuneri de cvarte\*, cvinte sau chiar secunde\*, septime sau none. Armonia modernă cunoaște noi a. ce se nasc din îmbogățirea cu scări\* muzicale (v.

gamă, mod) diferite de cele tradiționale (M.M.) A. *mistic*, denumirea acordului de cvarte, construit pe imaginea seriei armonicelor\* superioare, ce generează și așa-numita gamă acustică (ex. 3), acord propriu muzicii lui Scriabin. (G.F.)

**acordaj** (< fr. *accordage*) 1. Relațiile fixe între reperele sonore ale unui instrument. Înălțimea reală a unui in str. (conferită de emiterea sunetelor de către coardele\* libere la un instr. cu coarde și de raportul dintre sunetul obținut la un instr. [de suflat] transpozitoriu – v. transpoziție – când se execută sunetul notat *do*). 2. (și acordare). Stabilirea unui nivel sonor fie prin aflarea unui punct de tensiune în elasticitatea unei coarde sau a unei membrane, fie prin modificarea lungimii unei coloane de aer, pentru a obține numărul de vibrații\* necesar aceluși nivel. V. *bătăi*. 3. Realizarea unui echilibru sonor necesar execuției în cadrul unui ansamblu muzical. Toate instr. orch. simf. sunt acordate în raport cu un sunet fix, de obicei *la*<sup>1</sup> (435,4 Hz sau 440 Hz), intonat de un instr. cu un sunet mai stabil (ex. oboiul\*). (G.M.)

## ACORD

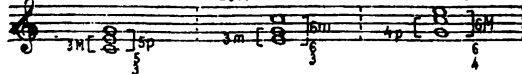
De 3 sunete

a. perfect major

stare directă

răsturnarea I

răsturnarea II

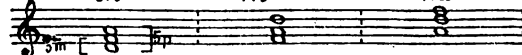


a. perfect minor

s. d.

r. I

r. II

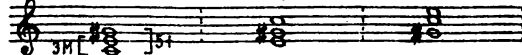


ex. 1 a. mărit

s. d.

r. I

r. II

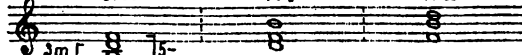


a. micșorat

s. d.

r. I

r. II

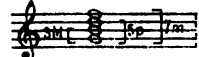


ex. 3



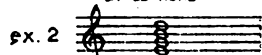
De 4 sunete

a. de septimă (dominantă)



De 5 sunete

a. de nonă



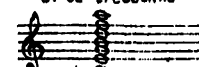
De 6 sunete

a. de undecimă



De 7 sunete

a. de trezecimă



**acordeon**, instrument de suflat cu burduf și cu lame (dispușe ca la muzicuță\*). Provine din armonică (1), bandoneon și concertină\*. Spre deosebire de armonică, la **a.** butoanele de la mâna dreaptă au fost înlocuite cu o claviatură\* (atât butoanele cât și clapele\* acționând supapele ce permit accesul aerului spre lame, punându-le în vibrație); de asemenea, burduful, acționat în ambele sensuri, produce prin inspirarea sau expirarea aerului aceleași sunete. Prin acționarea claviaturii se obține scara cromatică, iar prin apăsarea butoanelor – „bașii“ care acompaniază melodia. Aceștia sunt – în funcție de numărul butoanelor – dublați de terță\* majoră\* sau minoră\*, de un acord\* de septimă\* de dominantă, de septimă micșorată etc. Unele **a.** sunt prevăzute și cu registre (II, 2) ce permit modificarea timbrului\*. Relativ simplu de mânuit, **a.** a devenit un instr. prin excelență pop., fiind utilizat și în muzica ușoară. Acordurile standard ale acompaniamentului\* ca și timbrul său n-au permis însă pătrunderea sa în formații de muzică clasică; în muzica actuală i se acordă uneori un rol concertant (2). (G. F.)

**acrostih** (< gr. ἀκροστιχίς, de la ἄκρος „extremitate“ și στίχος „vers“), tehnică poetică în care literele inițiale ale versurilor formează un cuvânt, sintagma, deviza, sentința sau numele pe care poetul și l-a ales ca motiv principal al poeziei sale sau o propoziție care exprimă sau sugerează o idee în legătură cu cuprinsul textului respectiv. Se întâlnește mai ales în canon (2), forma poetică cea mai lungă din imnografia biz. (până la 254 de strofe) și în condac\*. V. *irmos*. (N.M.)

**act**, fragment dintr-o lucrare lirică muzicală. Cuprinde, de obicei, unul sau mai multe tablouri sau scene formate – la rândul lor – din numere\* (arii\*, duete\*, coruri (2), ansambluri solistice). Fragmentele cu caracter exclusiv instr. poartă numele de interludii\* sau antracte\*. Drama muzicală wagneriană și apoi opera\* modernă tind să înlocuiască numerele, realizând un tot unitar până la lăsarea cortinei. Delimitarea scenelor devine astfel aproape imperceptibilă. (I. R.)

**acustica sălilor**, calitatea audierii sunetelor\* într-o încăpere (sală de concert\* sau de spectacole, studio de radio\* sau de televiziune), în raport cu

utilizarea acesteia. Preocupările pentru o bună audieră în edificiile publice datează din antic. Vitruvius Pollio (sec. I î.Hr.), în *De Architectura*, dă reguli în acest scop și arată cum poate fi îmbunătățită **a.** de teatru, utilizând vase mari de bronz sau de teracotă și creând spații rezonatoare. Nivelul atins de arhitec. antic., în acest domeniu poate fi ilustrat prin calitățile sonore extraordinare ale vestitului teatru în aer liber din Epidaur (Grecia), cu 17 000 de locuri, unul din cele mai bine conservate din antic. Aprinderea unui chibrit pe scenă sau pașii omului se aud până la ultimul loc de sus. Pierdute în mare parte în lungul milen. I al ev. med., unele din cunoștințele de **a.** s-au mai transmis din generație în generație de constructori, găsind aplicații în cazuri izolate. (Ex.: în unele biserici de mănăstire din Moldova de N se întâlnesc nișe și alte sisteme constructive de întărire a sunetelor). Faza empirică în acest domeniu s-a încheiat abia în sec. 20, când preocupările pentru **a.** au căpătat baze științifice, folosindu-se progresele realizate în ramura propagării sunetului (reflexie, absorbție etc.) și a electroacusticii. În general, din punctul de vedere al acusticii\*, o sală mare închisă trebuie să îndeplinească două condiții principale: stereofonia (1) și ambiofonia (posibilitatea de a modifica în două feluri calitățile sonore ale sălii și anume, pentru claritatea vorbirii printr-o durată de reverberație\* mai mică, iar pentru buna audieră a muzicii printr-o durată de reverberație mai mare, maximă în cazul muzicii coral-simf.). Sala Palatului din București (1960, capacitate c. 3100 de locuri) concentrează cele mai înaintate aplicații ale acusticii tehnice și ale electroacusticii. Prin dispozitive și procedee mecanice și electronice, durata naturală mică de reverberație a sălii (1,8 s) poate fi mărită sau micșorată (reverberație artificială), după natura utilizării ei (conferințe, teatru, operă, formații instr. mici, muzică simf. sau vocal-simf. etc.).

*Bibliogr.*: Bielle, J., *Theorie des Kirchenbaues*, 1913; Sabine, P.E., *Acoustics and Architecture*, Londra, 1932; Krasilnikov, V.A., *Unde sonore în aer, apă și corpuri solide* (trad. din lb. rus.), Buc., 1957; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; Necșulea, A., *Sunetul în noua sală a Palatului R.P.R.*, în *Știință și tehnică*, nr. 6, iun. 1960; același, *Bazele acusticii clădirilor*, Buc.,

1961; Cremer, L., *Statistische Raumakustik*, 1961; Alekseev, S.P., *Borba s šumami v jilih proizvodstvennih zdaniiah* („Lupta cu zgomotele în clădirile de locuit și industriale“), Moscova, 1963; Vitruviu, *Despre arhitectură* (trad. din lb. lat.) Buc., 1964; Gîrbea, Șt., și Cotul, G., *Fonoaudiologie*, Buc., 1967. (D.U.)

**acustică** (< gr. ἀκουή, „a auzi“), știință (parte a fizicii) care studiază fenomenele de producere, propagare și receptare a oscilațiilor sonore, în funcție de caracteristicile mecanice ale mediului în care au loc. Aceste oscilații (vibrații\*) se numesc sunete\* dacă sunt capabile să producă senzații auditive, ceea ce are loc la frecvențe\* cuprinse între c. 16 și 16000 Hz\*, pentru un ascultător otologic normal (ascultător cu organul auditiv sănătos, având vârsta între 18 și 25 de ani). Vibrațiile mecanice de frecvență inferioară celei care produce o senzație auditivă (16 Hz) se numesc infrasunete, iar cele cu o frecvență mai mare de 16000 Hz, ultrasunete (v. sunet). Studiind fenomenele sonore în toate laturile sale, principalele capitole ale a. generale se referă la diferitele aspecte sub care poate fi considerat sunetul: mod și condiții de producere, calități obiective și subiective, propagare în aer și în alte medii elastice, percepere, efecte fiziologice și psihologice asupra omului etc. Prin specializare continuă a conținutului său, în raport cu scopurile urmărite și cu cerințele vieții, din a. s-au dezvoltat cu timpul mai multe ramuri particularizate: a. *fizică* (studiul tuturor fenomenelor legate de vibrațiile mecanice), a. *arhitectonică* sau a. *sălilor\** (asigurarea calităților sonore cerute clădirilor și sălilor de concert\* și de spectacole), a. *fiziologică* și *psihologică* (cercetarea mecanismului de percepere a sunetului, condițiile de emisie a vocii, acțiunea sunetului asupra organismului uman și asupra psihicului), electroacustica (producerea, reproducerea, prelucrarea și propagarea sunetului etc. prin mijloace electrice și electronice) și a. *muzicală*. Dacă fiecare ramură a a. interferează în măsură mai mică sau mai mare cu celelalte, nefiind posibilă o tratare independentă a nici uneia dintre ele, a. muzicală oferă panorama cea mai cuprinzătoare a fenomenelor sonore. Toate specialitățile a. intră în joc atunci când se consideră relația univocă „vibrație mecanică – receptor-

uman“, caz particular al relației generale „obiectiv-subiectiv“. Obiectul a. muzicale îl constituie fenomenele sonore aflate în relație cu muzica, în măsura în care teoria și practica lor pot contribui la fundamentarea laturii obiective (și în parte subiective) a artei sunetelor, explicând-o acolo unde este posibil și contribuind la progresul unora din elementele ei. În acest cadru de principiu, a. muzicală se ocupă de producerea sunetului la instrumentele\* muzicale, de caracteristicile acestora din urmă, de calitățile fizice și psihofiziologice ale sunetelor muzicale, de studiul fizico-matematic al intervalelor\* muzicale, de organizarea acestora în moduri\* și game, de polistructurile melodice și armonice etc.

■ Diferite aspecte ale a. pot fi întâlnite în mitologii și în special în cea gr. Experimental și în parte teoretic, știința a. își are rădăcinile în antic. îndepărtată, punctul de plecare constituindu-l cercetările legate de fenomenologia\* muzicală în unele din manifestările ei cele mai tangibile (intervale, moduri, instr., estetică\*, dualismul consonanță\*-disonanță\* etc.). În decursul milen., a. generală s-a dezvoltat împreună cu cea muzicală și uneori în întârziere. Menționând doar existența unor rezultate atinse de chinezi, indieni, sumerieni, babilonieni și egipteni, cercetările a. muzicale intră într-o etapă importantă odată cu Pitagora (sec. 6 î.Hr.) și cu discipolii săi. Aristoxenos din Tarent (sec. 4 î.Hr.) acordă o importanță mai mare muzicii decât a. Din antic. gr. s-au păstrat lucrări de teorie acustico-muzicală, întregi și mai ales în fragmente, la care pot fi adăugate capitole inserate în lucrări generale ale multor filozofi. În toate acestea ocupă un loc important considerațiile mistico-metafizice (ex.: așa-numita „armonie a sferelor cerești“, legarea notelor gamei de planete etc.). Începând cu Renașterea\*, a. intră într-o altă etapă, în care cercetările se bazează tot mai mult pe experimentare și pe calcule. În sec. 19 încep a se impune subdiviziunile mai sus citate ale a. Legarea strânsă a teoriei\* generale a sunetelor cu psihofiziologia percepției lui a permis dezvoltarea puternică a a., cu deosebire datorită lucrărilor fundamentale ale lui Helmholtz. Electroacustica (definită la început) este o creație a sec. 20. V. *armonice, sunete; sistem (II); sunet.*

*Bibliogr.*: Zarlino, G., *Istitutioni harmoniche*, Veneția, 1558; Mersenne, M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636–1637; Meibom, M. (M. Meibomius), *Antiquae musicae auctores septem*, Amsterdam, 1652; Mercator, N. (N. Kauffmann), *Logarithmotechnia*, Londra, 1668–1674; Werckmeister, A., *Musikalische Temperatur*, 1691; Klaudios Ptolemaios, *Harmonia*, ed. J. Wallis, Oxford, 1699; Sauveur, J., *Principes d'acoustique et de musique*, Paris, 1701–1702; Euler, L., *Tentamen novae theoriae musicae*, 1729; Chlandni, E.F.F., *Die Akustik*, Leipzig, 1802; Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863; A.M.T.S. Boetius, *De Institutione Musica (libri V)*, ed. Leipzig, 1867; Jan, C. von, (Carolus Janus), *Musici scriptores graeci*, Leipzig, 1895; Laloy, L., *Aristoxene de Tarente et la musique de l'antiquité*, Paris, 1904; Breazu, G. *Muzica și standardizarea acustică*, 1951, în: G. Breazu, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 4, Buc., 1977, ediție îngrijită de G. Firca; Bădăru, Eug. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc. 1961; STAS 1957/1–74, *Acustică fizică (terminologie)*; STAS 1957/4–74, *Acustică muzicală (terminologie)*; Urmă, D., *Acustică și muzică*, Buc., 1982. (D.U.)

**adagietto** (cuv. it., diminutiv de la *adagio*), indicație de tempo (2): ceva mai rapid decât *adagio*\*. (A.M.)

**adagio** (cuv. it., „degajat, în voce“) 1. Indicație de tempo (2). Determină o mișcare ceva mai rapidă decât *largo*\* și mai rară decât *andante*\*. Accepțiunea aceasta, deși cea mai frecventă, nu este însă admisă în mod unanim. Italienii, de pildă, au tendința să-l interpreteze mai repede (în conformitate cu sensul etimologic al cuvântului). Abrev.: Ad<sup>o</sup>. 2. Piesă muzicală independentă sau parte dintr-o lucrare mai mare (sonată\*, simfonie\*) scrisă în tempo a. (1). (A.M.) 3. (balet) Prima parte a tradiționalului *pas de deux*. Rolul principal îl deține balerina, care execută diverse mișcări de virtuozitate, menite să-i pună în valoare calitățile tehnice și expresive, balerinului revenindu-i acela de susținător. (P.C.)

à deux (loc. fr.) v. a due

**ad libitum** (loc. lat. „după dorință“) 1. Indicație ce arată prezența facultativă a unui instrument sau a unei voci într-un ansamblu (1, 2) contrar lui

*obligato*\* (v. acompaniament). 2. Indicație ce dă interpretului libertatea de a-și alege nuanțele și tempoul (2), întâlnită mai frecvent în dreptul unei coroane\* sau al unei cadențe (2); în acest sens, sin. cu a *piacere*\*; abrev. *ad lib.* (B.C.)

**adonian** (de la personalul mitologic *Adonis*), în prozodia\* greco-latină, vers format dintr-un dactil\* și un spondeu (sau troheu\*) Ex. —  $\cup \cup$  | —  $\cup$ . (A.M.)

**a due** (loc. it. „câte doi“; fr. *à deux*), indicație care, pentru instrumentele din aceeași familie consemnate la începutul partituri\* (2fl; 2ob; 2trp. etc.), notate pe același portativ\*, presupune execuția aceleiași șir de note la unison\* de către ambele instr. Indicația abrev. a 2 apare pe parcursul partituri după *divisi*\*.

**aed** (< gr. ὁ αἰδός, de la vb. ἄδω, „a cânta“), poet-muzician al Greciei antice, creator și totodată executant al propriilor producții (versuri și muzică) pe care le recita și le cânta acompaniindu-se la liră\*. Reprezentativi pentru epoca homerică, a. celebrau în creațiile lor faptele eroice. Ei au fost continuați, în epoca clasică, de către rapsozi\*. V. *greacă, muzică*. (Cl.L.F.)

**Aeolsharfē** (cuv. germ.) v. *harpă eoliană*.

**aequale** (cuv. lat., de la *voce equalis*, „voci egale“), termen ce desemnează un ansamblu (1, 2) constituit din voci (1) de același tip, fie numai din voci feminine, fie numai bărbătești sau numai de copii, ca și un ansamblu de instrumente din aceeași familie, cu același ambitus (1) și cu același timbru\* (ex.: *Equale* pentru 4 trp.: *Trei muzici funebre* de Beethoven, 1812; *Ae.* pentru 3 trp. de Bruckner, 1847; *Au Soir*, poem pentru 4 trp. de Enescu, 1906; *Omagiu lui Enescu*, pentru 6 grupuri de vl. de Th. Grigoriu). Echiv. it.: *equale; voci pari*. (A.J.)

**aerofone, instrumente, v. instrumente (1)**.

**afectelor, teoria ~**, teorie estetică muzicală cu larg ecou în creația sec. 17–18. Potrivit acestei teorii se pot stabili, ierarhiza și codifica în sfera tematicului și a armonicului o seamă de mijloace răspunzând unor stări psihice (afecte) precise. Urmându-l pe Platon în caracterizarea modurilor (I, I) eline (v. și *etos*), Glareanus (*Dodekachordon*, 1547) a desemnat pentru modurile curente anumite nuanțe afective (păreră existenței unor *etos*-uri distincte era împărțită și în ev. med. în legătură cu modurile (1, 3) apusene și cu ehurile\* biz.). Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558) a procedat



într-un chip asemănător, investind însă cu proprietăți afective elementele formative ale armonicolui: terța\* mare era „veselă” în timp ce terța mică era „tristă”; prin tradiție, o anume dialectică de orientare conținutistă consideră și astăzi majorul\* și minorul\* ca fiind „luminos” și, respectiv, „întunecat”, în funcție de terțele pe care se sprijină un mod și celălalt. Experiențele din domeniul operei\*, mai ales prin stilul *concitato* al lui Monteverdi, au pus accentul pe unele mijloace de expresie, vizând o sferă aparte a stărilor afective (groază, iubire, gelozie). Mergând până la arbitrar, pe de o parte, și până la schematizare pe de alta, aceste mijloace și-au pierdut din interes în a doua parte a sec. 18. Momentul de înflorire a a. are loc în mediul barocului\* muzical germ., unde prin strădaniile lui Kuhnau și J. D. Heinichen s-a ajuns la prescrierea unui adevărat cod de formule ritmice și armonice sau ritmico-melodice (v. figură (2)). Preuate de către J. S. Bach în cantatele\* și în pasiunile\* sale, aceste formule au girul valorii artistice, inextricabile, chiar dacă simbolica cu care fuseseră atunci investite scapă într-o bună măsură reprezentării noastre. Estetica romantică a muzicii programatice\* nu este străină de această tradiție a a., ea găsind un sprijin – și nu de minimă importanță – în filosofia germ. a sec. 19 (Schlegel, Herder, Schopenhauer; Nietzsche numea motivul\* „singurul sprijin al afectului muzical”). (G.F.)

**affabile** (cuv. it. „afabil, politicoș, prietenos”), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă fragmentului muzical astfel notat un caracter grațios, afabil. (B.C.)

**affettuoso** (cuv. it. „afectuos, tandru”), indicație de expresie conform căreia interpretul imprimă

1. 2. A - gnus - De - i qui tol - lis pe - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.  
3. A - gnus - De - i qui tol - lis pe - ca - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.

Agnus Dei

muzicii un caracter tandru, cald. Sin.: *affetto* și *con affetto*. (B.C.)

**afone, semne** ~ (< gr. ἄφωνα σημάδια *afona simadia*) (BIZ.) v. notație (IV).

**afonie** (< gr. ἀφωνία, < ἄ privativ + φωνή, „voce”), simptom de stingere, de pierdere a vocii

(1) în urma unei afecțiuni a laringelui, a sistemului nervos central sau în urma unei tulburări funcționale trecătoare (teamă subită, emoție, trac al cântăreților). Termen greșit întrebuințat pentru „ureche nemuzicală”. V. *auz*. (A.J.)

**agenție de concerte**, organism artistico-comercial având ca profil programarea unor manifestări muzicale (concerte (1), recitaluri\*, spectacole muzicale etc.) în cadrul stagiunilor obișnuite (concerte în abonament sau în afara abonamentului), sau neîncadrate în stagiuni (concerte extraordinare, turnee etc.). Această formă de impresariat artistic muzical poate asigura și schimburi între artiștii diferitelor țări prin încheierea de contracte pe timp limitat, pe număr de concerte etc. (I.R.)

**ağyr semâ’î** (cuv. tc.) v. **peşrev; taksîm**.

**agitato** (cuv. it. „agitat, zbuciumat”), indicație de expresie și de tempo (2) ce presupune o accentuare a ritmului și un caracter nervos al mișcării. Se folosește adesea în completarea unui termen de mișcare: *allegro a.*, *presto a.* etc. (B.C.)

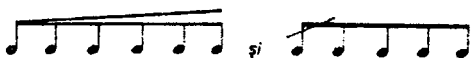
**Agnus Dei** (cuv. lat. „Miel al lui Dumnezeu”), denumirea părții de încheiere a misei\* (v. *ordinarium missae*); a fost introdusă în serviciul catolic de către papa Sergiu I, în sec. 7, pe un verset din Evanghelia după Ioan. Se cunosc 20 melodii gregoriene\* de A.D. cu caracter preponderent silabic.

*Bibliogr.*: Wagner, P., *Einführung in die Gregorianischen Melodien, I și III*, Leipzig, 1911 și 1921; Apel, W., *Gregorian Chant*, Bloomington, 1958; *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae. De tempore et de sanctis*, Paris, 1924. (I.H.)

**agogică** (< gr. ἀγωγή, *agoghé* „conducere”) 1. Nuanțarea mișcării (v. *tempo* (2)). 2. Disciplină muzicologică al cărei obiect este nuanțarea mișcării în vederea interpretării adecvate a textului muzical. Termenul a fost introdus de Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884) drept

corelativ la dinamică (1) care este nuanțarea intensității (2); dar în timp ce dinamica (2), ca disciplină muzicologică, studiază dozarea de orice fel a intensității, a. este domeniul exclusiv al devierilor de la mișcarea egală. Corelația organică dintre cele două concepte se reflectă îndeosebi în manierele (și indicațiile) care sunt în același timp agogice și dinamice (ex. *cealando\**). În afară de a. indicată de compozitori (v. agogice, semne, *accelerando*, *rallentando*, coroană etc.) există și o a. mai subtilă care se subînțelege în funcție de caracteristicile stilistice ale lucrării, realizarea veridică a acesteia din urmă constituie o probă a măiestriei interpretative. Cele mai vechi indicații de a. cunoscute azi se află în Luis Milan, *El Maestro* (1535), unde între secțiuni se indică a *prieta* „strâns repede” respectiva *espazio* „spațiat, rar”. *Tempo rubato\**, considerat de unii autori drept un caz special (sau chiar termen sinonimic) al a., nu intră în obiectul ei, acesta fiind nuanțarea subtilă a mișcării la una din voci (2), în timp ce pulsația metrică (v. metru) se menține neschimbată. (Fr.L.)

**agogice, indicații și semne** ~. *Ad libitum\**, *senza misura*, *a suo arbitrio*, *a piacere\**, *a capriccio\** etc. indică o interpretare liberă, bogată în efecte agogice. *Accelerando\**, *stringendo\**, indică grăbirea



iar *rallentando\**, *ritardando\**, *ritenuto\**, încetinirea treptată a mișcării până la proxima indicație de tempo (2).



Semnele de cezură\* (‘; /; //) scrise după o notă (1) sau pe o bară (II, 3) de măsură indică o scurtă suspendare prin pauză\*, a pulsației metriche, iar coroana\* aplicată pe o notă, pe o pauză sau pe o bară de măsură – oprirea pulsației prin lungirea notei sau a pauzei; aceste semne apar și combinate,

respectiv peste semnele de cezură /, //, ///, se aplică câte o coroană\* (∩). Etnomuzicologia\* folosește semnele  $\cap$   $\cup$  prin care se indică câte o minimă lungire respectiv scurtare a notei corespunzătoare, acestea însă sunt de cele mai multe ori maniere de domeniul *rubato*-ului. A. și, în același timp, dinamice\*: *calando\** *smorzando\**, *morendo\**, *deficiendo*. (Fr.L.)

**aguguit** v. hăulit.

**Ahlborn, orgă** ~ (germ.) v. electrofone, instrumente; **orgă electronică**.

**ais**, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la diez*. Echiv. engl.: *A sharp*. (I.R.)

**aisis**, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la dublu-diez*. Echiv. engl.: *A double sharp*. (I.R.)

**ajarags**, instrument de suflat, confecționat din corn de capră. Face parte dintre instr. pop. letone. (L.B.)

**akân** (акын, cuv. rus. provenit din tc.), rapsod popular (poet, cântăreț și instrumentist) din țările Asiei Centrale (Kazahstan, Kîrgîzstan), care cântă acompaniindu-se la domră\*. V. *așug*: *gusan*. (G.F.)

**aksak** v. sistem (II, 6).

**alămuri**, expresie eliptică desemnând grupul instrumentelor de suflat de alamă din orchestra\* simfonică.

**alba** (cuv. sp. „zori”), în lirica trubadurilor\*, cântec despre plecarea îndrăgostitului în zori. Are, de obicei, forma unui dialog între acesta sau prietenul său și paznicul care stă de veghe semnalând „pericolul”. În N Franței, a. poartă numele de *aube* sau *chanson d'aube* (v. ex.). Actualul *aubade\** provine din *aube*. Echiv. germ. este *Tagelied* sau *Wachterlied*, având însă mai mult caracterul unei rugăciuni de dimineață. Întâlnim o a. în *Tristan și Isolde* de Wagner (Actul II).

*Bibliogr.*: Restori, A., *La notazione musicale dell'antichissima alba bilingue*, Parma 1892, Jeanroy, A., *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, 1934. (A.M.)

**alborada** (cuv. sp., „cântec de dimineață”; echiv. fr. *aubade\**), piesă muzicală din folclorul spaniol și portughez cu origine probabilă în lirica trubadurilor\*. În arta cultă de mai târziu se cunosc câteva a. celebre (Rimski-Korsakov: A. din *Capriciu spaniol*; Ravel: A. *del gracioso* din *Suita pentru pian „Miroirs”*). V. *alba*. (I.R.)

„Gaiete de la tor” - Anonim (din Chansonier de Saint-Germain-des-Près)

Le Compagnon de l'Amoureux

Alba

**alb, sunet** ~ (fiz.), sunet\* complex al cărui spectru, funcție de frecvență\* este continuu, având valoarea medie a energiei acustice (raportată la 1 Hz\*) constantă într-o bandă de frecvențe suficient de largă. În general, punctul (zgomotul\*) a. rezultă din ansamblul tuturor vibrațiilor\* audibile, prin analogie cu lumina albă, care rezultă din suma tuturor undelor\* spectrului vizibil. Obținut prin mijloace electronice (v. *Electronică, muzică*) K.H. Stockhausen l-a utilizat în *SI* (1933) și *Studie II* (1954). Sin. *zgomot alb*; engl. *White noise*.

*Bibliogr.*: STAS 1957-66, *Acustică (terminologie, simboluri și unități de măsură)*; STAS 1957/1-74, *Acustică. Terminologie. Acustică fizică*; *Enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano, 1974. (D.U.)

**alcaic** (de la poetul grec Ἀλκαῖος, Alceu) 1. *Vers a.*, vers endecasilabic alcătuit dintr-o anacruză\* lungă sau scurtă, un troheu\*, un spondeu\*, un dactil\*, un troheu și încă o silabă lungă sau scurtă. Se mai numește și *endecasilab a.*:  $\underline{U} | - U | -$  | —  $\underline{UU} | - U | \underline{U}$ . 2. *strofă a.*, strofă alcătuită din doi *endecasilabi a.*, un *enneasilab a.* și un *decasilab a.* V. *endecasilabic, vers*. (A.M.)

**alcmalian** (de la poetul grec Ἀλκμάν, *Alcman*), în prozodia greco-latină, tetrametru dactilic catalectic\*. (A.M.)

**aleatorică, muzică** ~ (**aleatorism**) (< lat. *alea* „zar“; engl. *aleatoric music, indeterminacy*; fr. *musique aléatoire*), muzică supusă hazardului. P. ex., noțiunea a înglobat vastul câmp de situații din muzica post-serială\* (v. și *dodecafonie*), unde a intervenit indeterminarea, ca o relație de ambiguitate ce tulbură demarcația competențelor dintre compozitor și interpret\*. Nu lipsit total de „strămoși“, între care și acea *sortisatio* (lat.: „muzica întâmplătoare“) menționată de tratatele sec. 16 (în opoziție cu *compositio* — lat.: „muzică fixată“), a. se leagă până la un punct de fenomenul larg al improvizației\*). Din perspectiva nivelurilor la care operează indeterminarea, se pot distinge două tipuri de situații: 1. Compozitorul își consideră formulată lucrarea o dată cu precizarea structurilor\*, lăsând interpretului, în măsură mai mare sau mai redusă, libertatea modului de articulare și de suprapunere a acelor structuri, precum și opțiunea asupra duratei operei. 2.

Compozitorul propune un plan ferm pentru macrostructura piesei, interpretul având de concretizat nivelul microstructural sau având variate opțiuni pentru configurarea detaliilor la specia de evenimente pe care le articulează în cadrul aceluși plan ferm. La acest nivel **a.** poate afecta unul, mai mulți sau toți parametrii\* muzicii, în care se cuprind și specia și numărul instr. sau vocilor (**2**). Situațiile precedente se pot găsi și reunite în variate proporții, finalitatea fiind aceeași: stimularea capacității de inițiativă a interpretului și/sau obținerea unor sunete sau țesături acustice cu anumite însușiri globale. În evoluția muzicii contemporane, indeterminarea a fost un asalt împotriva serialismului instituționalizat. Reacția s-a conturat mai întâi în sânul școlii amer., unde a fost susținută ideologic de John Cage. În acest sens **a. muzical** s-a definit ca un curent artistic. Prin **a.** au trecut, generând forme de realizare foarte diverse, compozitorii din avangarda muzicală a anilor '60 și '70. Indeterminarea, mai precis, aproximarea scriiturii, și-a avut o origine și în interiorul compoziției seriale, după ce practica mai îndelungată a sistemului a scos în evidență inutilitatea aplicării aceluși determinism pur, unde fiecare sunet în parte trebuie să fie un element al unui șir controlat. Când s-a observat că, peste o anumită densitate a evenimentelor pe unitatea de timp, structura urmărită se poate obține mai economic prin operațiuni statistice (v. stohastică, muzică), s-a recurs la aproximarea detaliilor, practică larg răspândită în partiturile școlii moderne poloneze. Momentul de maximă implicare a **a.** a fost reprezentat prin grafism și prin (germ.) *Textkomposition*, forme de aproximare care justifică greu conceptul european de compoziție (**1**) și pun sub semnul întrebării dreptul de autor, având mai degrabă contingente cu libera improvizație\* inspirată din jazz\* și din tradițiile extra-europ. De altminteri, manifestele unor teoreticieni ai **a.** (Cornelius Cardew, Michael Nyman) au propus anularea barierelor dintre activitățile muzicale de grup și cele individuale, dintre profesioniști și amatori, dintre condiția de executant și cea de auditor, dintre muzica de concert (**1**) și cea aspirând la o ecologie sonoră, care să neutralizeze zgomotele nocive ale orașului, în fine, dintre muzica-obiect-de-artă, personal și muzică înțeleasă ca obiect-sonor-pur-și-simplu

însuflit de un grup de oameni. Dar, dincoace de cazurile-limită, care transcend în mod programatic noțiunea a de artă, **a. muzical** este cultivat pe scară largă la ora actuală, ca un corespondent al gândirii care discerne mai multe trepte de situare a realității în spațiul rațiunii, prin forme răspunzând muzical gândirii probabilistice și legilor operaționale ale logicii polivalente.

*Bibliogr.:* Boulez, P., *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966; Cage, J., *Silence*, Middletown (Conn.), 1961; Dibelius, V., *Moderne Musik 1945-1965*, München, 1966; Nyman, M., *Experimental Music*, London, 1974; Stockhausen, K., *Texte*, Band 1-3, Köln, 1963-66. (R.S.)

**aleruit** v. **ler** (**2**).

**aliquote** (< lat. *aliquot* „câte, unele, câteva“) **1.** *Sunete* a. (< germ. *Aliquotttöne*), sunete armonice\*: flajeolete (**1**) la instr. cu coarde; sunete obținute prin suflu suplimentar la instr. cu emisie naturală\* (corni, trp. etc.). **2.** Coarde\* simpatice\*. **3.** Registre (**II**, **1**, **2**) de orgă\* ce redau armonicele superioare ale unui sunet fundamental. V. mixtură (**1**), *plein-jeu*. (G.F.)

**aliterație** (< lat. *ad*, „la“ și *littera* „literă“), repetarea unei litere (sau grup de litere) în cuvinte succesive. Deși uneori involuntară și cacofonică, **a.** constituie un mijloc poetic cu resurse multiple: imitative („Prin vulturi, vântul viu vuia“ – Coșbuc), sugestive, cu efect psihologic („Bată-te pustia, lut/ Mult ești negru și urât“ – popular), burlești (așanumitele „încurcăture de limbă“). În poezia scandinavă și germ. din ev. med., în lipsa rimei, **a.** constituia împreună cu asonanța\* principiul de bază ale versificației (A.M.)

**alla breve**, termen apărut în muzica italiană a Renașterii\*, indicând tempo-ul (**2**) în care unitatea timpului era nota *brevis* [v. *breve* (**2**)] pentru majoritatea compozițiilor a *cappella* (**2**) (de unde și corespondența termenilor). În epoca barocă\*, apare ca titlu al unor compoziții, indicând executantului o mișcare rapidă în stilul sonatelor\* „da chiesa“. În aceeași epocă noțiunea de timp, conținută nu numai în valoarea\* de doime\* și exprimată deja prin semnul măsurii\*, ♪ se asociază și indicației de tempo a. (ex. corul nr. 23 din *Messias* de Händel). În practica muzicală de astăzi, **a.** indică numai interpretarea în măsura de 2/2 în loc

de 4/4, măsură ce se notează prin litera C tăiată de o bară verticală:  $\text{C}$  (M.M.)

**allargando** (cuv. it., „lărgind, întârziind“), indicație de tempo (2) prin care se cere răirea treptată a mișcării, utilizată în cazurile în care (spre deosebire de *ritardando*\* și *rallentando*\* se cere și creșterea intensității: abrev. *allarg.* Sin.: *largando*. (B.C.)

**alla riversa** (loc. it. „în inversare“) v. recurență.

**allegretto** (cuv. it., diminutivul lui *allegro*\*), indicație de tempo (2) ce desemnează o mișcare mai puțin vioaie decât *allegro*, mai mult grațioasă (proprie, de ex. menuetului\*). A. este uneori mai aproape de *allegro* (de ex. *Sonata op. 14 nr. 1* de Beethoven) iar alteori mai aproape de *andante* (de ex. *Simfonia a VII-a* de Beethoven). Abrev.: *al<sup>mo</sup>*. (B.C.)

**allegro** (cuv. it., „vesel, voios“) 1. (în sens original) Indicație de expresie, care a devenit indicație de tempo (2) și care desemnează o mișcare repede. Deseori, pentru precizie, a. este însoțit de un termen de expresie (ex. a. *giocoso*\*, a. *ma non troppo*\*, a. *assai*\*, a. *con brio*\* etc.). Abrev.: *All<sup>o</sup>*. 2. Substantiv ce denumește acea parte a unei sonate\*, simfonii\*, concert (2) etc., de obicei întâia, scrisă în formă de sonată și care poartă în majoritatea cazurilor această indicație de tempo. (B.C.)

**alleluia (aliluia)** (< ebr. *Hillel yah!* „Lăudați pe Iehova“), cântec de laudă, aclamație\*, în practica muzicală sinagogală, ca refren\* al unui psalm\*. Încă din sec. 4 apare și la Roma unde, ca și în țara de origine, avea un caracter bogat melismatic\*, ceea ce presupunea cântarea sa de către cântăreți profesioniști, într-o manieră responsorială\*. A. a fost preluată de către toate liturgiile\* creștine,

final al unui antifon (II): a. *responsorială*, ce se cântă după gradual\*. Forma mai dezvoltată a acesteia din urmă, de factură simetrică, are schema: A, intonație (I, 3) + *jubilus* – B, verset (*versus*\*) – A, repriza a. A fost introdusă în misa pentru întregul an de către Papa Grigore I (590-604). Vocalizele (1) din a. au contribuit direct la nașterea secvențelor (I, 1). ■ În liturgia ort., a. este legată de evanghelie, de heruvic\* și de alte momente fiind prezentă și la panahidă (1); este încă mai melismatică decât aceea a missei. ■ În serviciul religios protestant, a. are diverse funcțiuni. Luther a ordonat-o în *formula missae* și urmează astfel unui coral\*; dotată cu noi melodii, a. atrage cu timpul interesul compozitorilor (ex. celebru, A. din oratoriul *Messias* de Händel). (G.F.)

**allemandă** (< fr. *danse allemande*, „dans german“, *Allemande*), dans\* lent în 4/4, de origine germană cu structură ternară (2) simplă. Începe de obicei cu o *anacruză* (2) (neobligatorie în a. *folk.*, primitivă, ce avea o ritmică simplă și accente periodice riguroase). A. devine, în sec. 18, prima piesă din suita\* fr.; mai târziu este precedată de o *uvertură*\* sau de un preludiu (2). Prin stilizare, a. și-a pierdut complet caracterul de dans, iar prin transformarea suitei (prima jumătate a sec. 18), a. a dat naștere *allegro*-ului (2) inițial al sonatei\*. ■ O a. în 3/4, într-un tempo vioi, există și azi în Elveția; fără legătură cu vechea a., este mai apropiată de valsul \* repede (Haydn, *Trio în mi major*; Beethoven, *Alla tedesca* din *Cvartetul op. 131*).

*Bibliogr.*: Mohr, E., *Die Allemande in der deutschen Klaviersuite*, Zürich, 1932; Machabey, A., art. A., în *Larousse de la musique*, Paris, 1957; Ricmann, H., *Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit*, Leipzig, 1900.

[J] 3. Bach: Allemandă din Suta a V-a pentru violoncel și



Allemandă

păstrându-și în general caracterul responsorial și melismatic. ■ În misă\* există două tipuri de a.: a. *antifonică*\*, în general silabică, servind de text

**al loco** (loc. it. „la loc“), indicație de revenire la normal după un pasaj având indicația *all'ottava*\*; sin. *loco* (1).

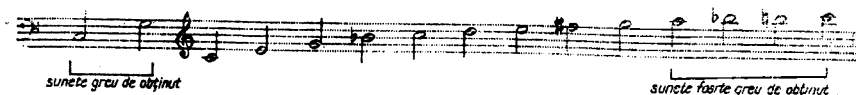
**all'ongarese** (loc. it., „în fel unguresc“), indicație de stil prin care se cere, în piese conținând aluzii la muzica populară unguerească, o interpretare caracteristică acestei muzici. (Ex.: *Rondo all' Ongarese* din *Trio* nr. 1 în *sol major* de Haydn); sin.: *all' ongherese*, *all' ungherese*.

**all'ottava** (loc. it., „la octavă“), indicație menită să evite folosirea liniilor suplimentare. Pusă deasupra portativului\*, ea cere executarea notelor la octava\* superioară (*a. o. alta*), iar dedesubt, la octava inferioară (*a. o. bassa*). De obicei, grupul de note afectat de această indicație este marcat printr-o linie punctată. Expr. *coll'ottava* cere dublarea fragmentului muzical respectiv cu octava superioară sau inferioară. Abrev.: *8<sup>va</sup>* și *8<sup>va</sup> bassa*. V. *abreviații*. (B.C.)

**all' ungherese** (loc. it.) v. **all'ongarese**.

**Almglocke** (cuv. germ.) v. **talangă**.

**Alphorn** (cuv. germ. „cornul Alpilor“), instrument de suflat, confecționat din lemn sau din coajă de lemn. Este specific locuitorilor din Alpii elvețieni de unde își trage și numele. Conrad Cessner îl menționează în cartea sa din 1555 cu numele „littuum alpinum“ (v. *littuus*) precizându-i și dimensiunea de 11 picioare. (2) (aprox. 3,50 m). Forma instr. poate fi diferită: drept, de format conic în partea inferioară; drept, conic cu partea inferioară încovoiată; încolăcit, tinzând spre forma trompetei\*. Se înrudește cu buciumul\* sau tulnicul românesc. Posibilitățile sale sonore se mărginesc la armonicele\* naturale ale fundamentalei pe baza căreia a fost acordat (1) la confecționare (ex.). (L.B.)



Sunetele obținute la Alphorn

**a(l) primo tempo** (loc. it., „la primul tempo“), indicație de revenire la mișcarea inițială după una sau mai multe modificări de tempo (2); abrev. *P. t.* sau *t. P.*

**al rovescio** (loc. it., „în răsturnare, pe dos“) v. **recurență**.

**al segno** (loc. it., „la semn“), indicație prin care se cere un salt în partitură\* și trecerea directă la locul unde se află semnul (D). (B.C.)

**a(l) tempo** (loc. it., „la tempo“), indicație de revenire la mișcarea inițială în urma unei modificări provizorii de tempo (2) printr-o altă indicație de grăbire sau rărire. Abrev. *a. t.* (B.C.)

**alterație (alterare)**, modificare, de obicei temporară, a unei stări „date“: 1. În ritmica notației (III) mensurale, prin **a.** se dubla valoarea (1, 3) notei (v. *prolatio* (2)). 2. În formulările melodice de tip monodic\*, **a.** modifică starea diatonică\*, prin apariția unor trepte\* urcate sau coborâte față de scara obișnuită a modului\*. **A.** dă naștere așa-numitelor moduri cromatice\*, dar poate fi și pasageră, caz în care treptele\* modului sunt mobile (când cromatice, când diatonice). Așa-numitul „cromatism de alunecare“ ia naștere din **a.** cromatică a treptelor alăturate. 3. În armonie (III, 1), **a.** modifică cromatic notele constitutive ale unui acord\* (de obicei se consideră **a.** reale numai fundamentala\* și cvinta acordului) (ex.). **A.**, ca element de grafie, trebuie înțeleasă în respectul context armonic, căci, prin modificarea elementelor acordului, structura armonică se complică până la echivoc și iau naștere situații de enarmonie (2), ce contribuie la realizarea unor modulații\* îndepărtate. *Semne de a.*, semne așezate pe portativ\*, înaintea notei\*, care își modifică înălțimea cu un semiton\* cromatic. Aceste semne, ce sunt diezul\* (și dublu-diezul), bemolul\* (și dublu-bemolul), apar pe parcursul discursului și au un efect limitat în cadrul aceleiași măsurii\*, a aceleiași octave\* și a aceleiași voci (2)

(schimbarea unuia dintre aceste elemente implică rescrierea semnului). Becarul\* are nu numai menirea de a anula diezul sau bemolul ci și de a realiza o **a.**, de ex.: un *si bemol* constituit (într-un mod\* mixolidic pe *do*), modificat printr-un becar, reprezintă o cromatizare superioară; în basul cifrat\*, în locul becarului se menționa în asemenea situații un diez. (G.F.)



**Alteige** (cuv. germ.) v. violă.

**Althorn** (cuv. germ. „corn alto“) v. **flignon** (2).

**alti naturali** (cuv. it. „altiști naturali“) v. **falsetist**.

**alto** (cuv. it.; < lat. *altus*, „înalt“) 1. Voce (1) feminină gravă, având întinderea *sol<sup>3</sup>-mi<sup>5</sup>* plasată în corul\* mixt între sopran (1) și tenor (1). ■ În repertoriul de operă\*, vocii soliste de a. îi corespunde vocea de mezzosoprană\* și de contralto\*. 2. Termen asociat cu diverse instr. (ca sax., saxhornul\* ș.a.) și care desemnează instr. care au întinderea corespunzătoare registrului mediu (*do<sup>3</sup>-sol<sup>5</sup>* aprox.). 3. Denumirea fr. a violei\* 4. *Cheie* de a., denumire a cheii\* de *do\** de pe linia a treia a portativului\*. 5. Vocea (2) a doua, după sopran (3), în structura multivocală\* (armonică, polif.) actuală; în polif. primitivă, a. a fost – conform etimologiei – o voce înaltă, situată deasupra teorului (2).

**altus** (cuv. lat., „înalt“) v. **alto**; **contralto**; **voce** (2).

**al-ûd** (cuv. arab), instrument cu coarde ciupite răspândit în Orientul mijlociu și în Africa de nord. Corpul instr., foarte bombat, are pe față perforații dispuse în formă de rozetă. Capul instr., pe care sunt dispuse cuiele, este mult înclinat în afară, formând cu gâtul un unghi de aproape 90°. Instr. clasic avea patru coarde duble acordate (1) în cvarte\*, iar cel modern are 5–7 coarde. Coardele se pun în vibrație prin ciupirea cu un plectru\*. A. este principalul instr. al muzicii arabe clasice. Unul dintre virtuozii contemporani ai a. este irakianul Munir Bashir. Venit prin Spania în Europa, a. stă la originea lautei\* occid. medievale. (G.F.)

**alunelul** 1. Joc popular românesc cu diferite variante și denumiri (a. *de mână*, a. *ingenuncheat*, a. *plimbat*, a. *înfundat*, a. *bătut*, a. *ca la Dolj* etc.), răspândit în Oltenia. Este un joc de bărbați sau mixt, în linie, cu brațele încrucișate la spate sau în față. A. mai poate fi întâlnit și în formație de cerc, cu brațele îndoite prinse în lanț. Are ritm binar\* și o mișcare vioaie, cu pași bătuți și încrucișați. 2. Varianta de brâu\* (*brâu nou*), popularizat în toate regiunile prin școală. (C.C.)

**amabile** (cuv. it., „amabil, plăcut, grațios“), indicație de expresie prin care se cere o frazare grațioasă, fără rigoare. Deseori însoțește o indicație de tempo (2) (ex. *andantino a.*). (B.C.)

**amator**, persoană pasionată de activitatea muzicală fără a profesa una din ramurile artei muzicale. A. de muzică se recrutează frecvent din rândul melomanilor care, dorind să se apropie mai mult de domeniul preferat, își consacră o parte din timpul liber exercitării unor îndeletniciri artistico-muzicale. Principala îndeletnicire la care participă a. este aceea a interpretării\* muzicale, cu deosebire în domeniul vocal, unde a. devin membri unor coruri ce ajung adesea la performanțe profesionale. În viața muzicală românească unele formații, cum a fost Societățile corale „Carmen“ și „Cântarea României“, au avut în componența lor a. (I.R.)

**ambiofonie** v. **acustica sălilor**.

**ambitus** (cuv. lat. „circuit, înconjur“) 1. Întindere a unei melodii\*, voci (1) sau instrument\* de la sunetul cel mai grav până la sunetul cel mai acut. Sin: *diapazon* (4); *întindere*. V. *registru*. 2. Referitor la modurile (1, 3) medievale, a. indică starea autentică sau plagală a unui mod. (A.J.)

**Amboss** (cuv. germ.) v. **nicovală**.

**ambușură**, (< fr. *embouchure*, fig. „gură“), porțiune a buzelor, pe care se aplică extremitatea (muștiucul\*) unui instrument de suflat; ea poate fi mai mare sau mai mică, în funcție de dimensiunea muștiucului (la corn, trp., trb. sau tubă). Termenul de a. *interioară* se referă la instr. de suflat cu ancie\* (ob, cl., fag. sau sax.) deoarece, în acest caz, buzele sunt îndoite spre interiorul cavității bucale. La formarea a. participă toți mușchii orbiculari și de ea depinde, în bună parte, calitatea sunetului. Termen greșit: *ambajură*. (A.P.)

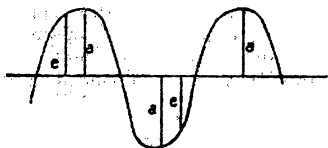
**amfibrah** (< gr. *ἀμφίβραχος*, de la *ἀμφί*, „de ambele părți“ și *βραχύς*, „scurt“), picior (1) metric format dintr-o silabă lungă încadrată de două scurte. E inversul amfimacruului\*. Ex. U—U. Sin. *brahichoreu* (A.M.)

**amfimacru** (< gr. *ἀμφίμακρος*, de la *ἀμφί*, „de ambele părți“ și *μακρός*, „mare“, „lung“), picior (1) metric alcătuit dintr-o silabă scurtă între două lungi. E inversul amfibrahului\*. Ex. —U—. Sin. *cretic*. (A. M.)

**amplitudine** (de vibrație) (< fr. *amplitude*, din lat. *amplitudo* „întindere“) (acustică), distanța maximă cu care este deviată o particulă a unui corp în vibrație\* din poziția ei de echilibru, sau elongația maximă (v. fig.). Este jumătate din înălțimea unei unde\* considerată între punctul ei cel mai înalt și cel mai jos consecutiv. Unei a. mari

de vibrație îi corespunde o intensitate\* puternică a sunetului\* și invers. Efectul a. de oscilație a unui corp sonor este mărit atunci când acesta din urmă este cuplat cu o cutie de rezonanță\* (ex.: corzile vl. + corpul ei).

*Bibliogr.:* Bianu, V. V., *Vioara*, Buc. 1958; Cișman, Al., *Acustica* (în „Fizica generală”, vol. II, Buc., 1960); Bădărău Eug. și Grumăzescu M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; STAS 1957/1-74, *Acustica, Terminologie. Acustica fizică*. (D.U.)



a - amplitudinea de vibrație (elongația maximă)

e - elongația

**amuzie** (< gr. ἀμουσία, de la ἄμουσος [ < ἄ privativ + μουσα], „străin de muze”), tulburare a facultăților muzicale. A. poate fi motrice (imposibilitatea de a cânta), în care caz percepția

**anacruză** (< gr. ἀνάκρουσις, de la vb. ἀνακρούω, „a lovi de jos în sus”) 1. Termen grecesc de metrică (2) antică, desemnând o jumătate de picior (1) neaccentuată care precede prima silabă accentuată. 2. Intrat în terminologia muzicală,

SCHERZO  
Allegro

(Beethoven, Sonata în la major pentru pian, op.2, nr.2)

(J.S. Bach, Fuga nr. 12 la 3 voci, Clavecinul bine temperat, Colecția 1.)

Anacruză (2)



termenul desemnează o introducere formată dintr-un sunet sau un mic grup de sunete, precedând primul timp (1, 2) tare al unei măsurii\*. Într-un nucleu ritmic, **a.** constituie pregătirea accentului (III, 1) principal. Deși **a.** – care, din punct de vedere arm., este în general o întârziere\* – se plasează pe un timp slab, are totuși un accent inițial. **A. scurtă** este socotită ca o completare a primei măsurii: **a. lungă** este socotită ca o măsură incompletă, în anumite stiluri completarea ei constituind-o ultima măsură. Echiv. germ.: *Auftakt* (1). (A.J.)

**anagnost** (< gr. ἀναγνώστης, *lector*) v. **psalt**.

**analiză**, demers muzicologic care vizează studierea și determinarea componentelor structurale – disociate în prealabil – ale unui text muzical, informând eventual și asupra tehnicii generale a elaborării acestuia. **A.** poate fi înțeleasă fie ca metodă de investigare fie ca specialitate muzicologică de-sine-stătătoare, după cum ea se subordonează anumitor discipline (ca de ex. teoria\* superioară a muzicii, etnomuzicologia\*) ale căror teze este chemată să le demonstreze sau își are propriul obiect, propria finalitate și propria metodologie. În măsura în care se menține la nivelul simplei descrieri morfologice, **a.** interferează modalitățile didactice de abordare a tehnicii de compoziție (1, 2). Însăși nașterea ca noțiune și afirmarea ca modalitate de studiu ale **a.** s-au petrecut în cadre scolastice, anume în acelea ale unui tratat din sec. 17 [Burmeister, *Musica poetica*, 1606 – v. afectelor, teoria; figură (2)], pentru ca în sec. următor (la J. Mattheson, de pildă) **a.** să devină o componentă a așa-numitei *Kompositionslehre* („învățătura compoziției muzicale”), domeniu de care, în parte, va continua să fie legată și în decursul evoluției ei ulterioare. (Limitele **a.** muzicale ca gen s-au datorat însă, multă vreme, tocmai nedepășirii nivelului didactic în **a.** practicate în afara școlii). Statutul **a.** se diferențiază începând din sec. 19: ea apare integrată în monografiile și tratate de istoria muzicii (la Ph. Spitta, F. J. Fetis, A. W. Ambros ș.a.), comportând în această calitate caracterul circumscris al unei „specialități în specialitate”; continuă, de asemenea, să slujească pedagogia compoziției (V. d’Indy); se emancipează, în fine, se constituie și se consolidează ca disciplină de-sine-stătătoare, fie în limitele **a.** de tip hermeneutic inițiată de H. Kretschmar (urmat direct de A.

Schering) – **a.** care urmărește modul în care „poetica” muzicală se încorporează în și se traduce prin structură, moment cu moment al desfășurării operei, începând cu elementul tematic și continuând cu peripețiile transformării lui pe tot parcursul compoziției – fie ca **a.** de tip formal, precum aceea „reductivă” instituită de H. Schenker – **a.** chemată să demonstreze că mecanismul de generare a operei (tonale) rezidă în constituirea acesteia în trei „straturi” structurale de complexitate progresivă, deductibile unul din altul, pe o structură armonică profundă (relația T-D-T), subiacentă oricărui text muzical (*Hintergrund*) edificându-se o alta mediană (*Mittlegrund*), apoi o a treia, de suprafață (*Vordergrund*) – fie, în sfârșit, în strânsă relație cu domeniile teoriei\*, esteticii\*, psihologiei\* muzicii; o seamă de concepte cum sunt funcție\* și funcționalitate muzicală, „reprezentare sonoră” (*Tonvorstellung*), formă\*, ritm\*, armonie\*, stil\*, „dinamică interioară” (*Innerdynamik*) etc., așa cum se conturează ele în primele decenii ale sec. 20, la teoreticienii ca H. Riemann, G. Adler, E. Kurth, H. Mersmann ș.a., hotărâsc (la aceiași) și sensurile **a.** muzicale, asigurând acesteia o solidă bază sistematică și metodologică și ferind-o implicit de descriptivismul și riscul șablonizării ce vor deveni inerente, cu timpul, **a.** de tip kretschmarian (mai ales în formele ei „popularizate” prin ghidurile de concert, programele de sală etc.). Autonomia **a.** și corelația ei cu marile sinteze teoretice, departe de a se exclude una pe cealaltă, constituie, în toate cazurile citate mai sus ca și în altele, aspectele complementare ale unui proces de maturizare a demersului analitic, al cărui ultim țel devine acum unul supramorfologic: fie „logica muzicală” (Riemann), fie „stilul” (Adler), fie problematica formei\* muzicale (B. Asafiev, H. Degen), fie fluxul de „energie”, „dinamica interioară” (Kurth, în parte Mersmann) (v. energetism), ca principii ce definesc, dintr-o perspectivă fenomenologică (v. fenomenologie), specificitatea, esența, ce-ul ireductibil nu numai al operei ci și al gândirii muzicale înseși. (De notat că în sistemul **a.** riemanniene pot fi deslușite anticipări ale **a.** muzicale structuraliste, „logica muzicală” fiind pe de o parte logica unor *relații* ce se stabilesc în cadrul fiecărui parametru\* – melodic, armonic, ritmic etc. – al structurii\*, logica funcțiilor

motivului\* pe plan orizontal și vertical etc., iar pe de altă parte cea care face posibilă comunicarea dintre autor și ascultător). Sarcina de „a ține pasul“ cu noua problematică de creație și mai ales cu diversificarea caleidoscopică a acesteia, proprii muzicii sec. 20, revine a. în perioada inter- și postbelică. Cea mai fermă angajare a a. În această direcție se produce în lucrările teoretice ale unor compozitori marcantă ai sec. (Schoenberg, Hindemith, Messiaen ș.a.), preocupați să-și definească, explice, fundamenteze propria concepție și tehnică de compoziție, propriul „sistem“ de gândire muzicală. În situația în care scopul a. continuă să fie unul fenomenologic, de dezvăluire a *identității* – fie ea și de ordin formal – a operei sau a specificității unor componente de limbaj, devine evident că metodele prestabilite de a. sunt incompatibile cu extrema varietate a obiectelor analizate, că „o metodă unică sau preferențială de a. nu poate exista“ (R. Stephan), că deci condiția eficacității a. este adaptarea metodei ei la realitățile noilor tehnici de compoziție, netonale (serialismul\* sau muzicile neomodale – v. mod (10) – de pildă) sau aplecarea ei asupra anumitor laturi formale sau/și principii formative ale unei opere sau unui corpus muzical, laturi și principii decelate în prealabil (de către analist) drept caracterizante pentru obiectul studiat (sunt edificatoare în acest sens: a. ritmului ca factor polarizant al tuturor dimensiunilor structurale ale discursului, efectuată de către P. Boulez în *Le sacre du printemps* de Stravinski; identificarea de către E. Lendvai a secțiunii de aur\* ca principiu unificator al micro- și macro structurii în opera bartokiană; în muzicologia\* românească, determinarea dimensiunilor modală, eterofonică [v. eterofonie], variațională ale muzicii lui Enescu). A doua jumătate a sec. 20 aduce cu sine o accentuată *scientizare* a a. muzicale, mai exact, o potențare a ei ca demers științific (maximizarea rigorii abordării obiectului și a exactității determinărilor lui formale) prin conexiuni interdisciplinare (proces de aceeași natură au loc în întreg arealul științelor umane și sociale, în perioada postbelică). Permeabilizarea a. muzicale față de bagajul științologic și conceptual al diferitelor discipline științifice contemporană (lingvistică structurală, semiotică, cibernetică, subdiscipline și teorii ale matematicii moderne; informatică etc.) reprezintă

o constantă a dezvoltării ei de-a lungul aproximativ ultimei treimi de sec. În tot acest răstimp, a. muzicală nu a conținut să-și intensifice, multiplice, înnoiască, atât strategiile disociative cât și pe acelea vizând studiul raportului diversitate-unitate dintre componentele structurale (morfologice / sintactice) ale textului. Lucrul s-a petrecut inițial sub impactul acelei „emergențe a structuralismului“ (J.-J. Nattiez) și a „conjunției semiotică-lingvistică“ (Idem) ce se produceau în anii '70 în câmpul lingvisticii; aplicată din totdeauna *structurii* – „substanța [muzicii] fiind întrucâtva structură“ (V. Nemoianu) – a. muzicală s-a găsit atunci în situația paradoxală de a fi desemnată ca *structuralistă*, în virtutea faptului că redefinirea concepției și instrumentarului ei s-a produs ca urmare a unor transferuri (cu adaptările necesare) din domeniile lingvisticii structurale și semioticii. Considerând realitatea structurală a operei într-un sistem de referințe teoretice, în categorii și legi de organizare, în ultimă instanță, într-un ansamblu de convenții esențialmente diferite de cele clasice, demersul analitic structuralist este – din perspectivă atât istorică cât și epistemologică – un „cap de serie“ al transformărilor profunde pe care a. muzicală le parcurge în ultimele decenii ale sec. 20. (Cl.L.F.)

■ Se vorbește spre finele acestui secol de *modelări* analitice ale domeniului muzical, a. muzicală însăși fiind concepută drept model, drept simulare a faptului muzical. Se pot depista, cu pornire din faza sa structuralistă, două asemenea tipuri de modelare a domeniului muzical: cea lingvistică și cea matematică. Primul caz include, printre altele: a) metoda paradigmatică de a. a lui N. Ruwet (pliată pe distribuționalismul lingvistic american al lui Z. S. Harris și axată pe factorul melodic, urmărind modul de distribuire și variere în plan temporal-sintagmatic a unităților minimale de vocabular muzical, aparținente axei paradigmatică) și b) strategiile analitice deduse din teoria generativă a muzicii tonale, elaborată de F. Lerdahl și R. Jackendoff și centrate în principal pe muzica omofonă (teorie de influență post-chomskiană și, totodată, post-schenkeriană – același post-schenkerianism prezent în Franța la N. Meeüs, C. Deliège, și în mare vogă în SUA, printre alții la A. Forte). Un pas important în formalizarea matematică a a. muzicale îl constituie așa-numita

teorie a claselor de înălțimi (*pitch-class theory*) (M. Babbitt, J. Rahn, A. Forte, J. N. Straus, L. Solomon), cu derivatele sale operante în domeniul intervalicii și al ritmicii; fiind modelată prin teoria matematică a mulțimilor (sunetele sunt substituite prin numere, iar grupările de sunete sunt tratate ca mulțimi, submulțimi și familii de mulțimi, între care se stabilesc relații și se efectuează operații algebrice), teoria – împreună cu metoda sa aferentă de **a.** – era inițial aplicabilă exclusiv muzicii serial-dodecafonice; ulterior, ea vizează întregul câmp muzical post-tonal – la această extensie contribuind și varianta modală a teoriei, elaborată de A. Vieru. Pe un alt palier al modelării, aplicațiile cibernetice și informatice (teoria informației, **a.** asistată de computer) au, prin caracterul lor algebric, corelat cu acela statistic-probabilistic, rolul de a valida sau invalida rezultatele **a.**, de a automatiza raționamentul analitic prin intermediul unor metode de cuantificare și, în final, de a algoritmiza întregul proces analitic și componistic. Datele astfel obținute sunt pertinente îndeosebi în **a.** și sinteza comparată a stilurilor (Lomax). Un caz special al modelării lingvistice în **a.** muzicală îl reprezintă semiotica\* muzicală, într-o primă fază interesată de sintaxă (semiologia muzicală a lui J.-J. Nattiez), mai nou centrată pe factorii semantic-referențiali (un rol important îl joacă aici aplicarea principiilor naratologiei literare) și pragmatici ai faptului muzical conceput pe trei nivele (J. Molino): poetic, neutru, estezic. Atitudinea poststructuralistă față de **a.** este una esențialmente critică și, în consecință, negativă. Metadiscursul muzical postmodern, pledând pentru o viziune con- și inter-textualistă, se îndepărtează din ce în ce mai mult de structuralitatea și imanentismul operei, și astfel de însăși cerințele și obiectivele **a.** muzicale, așa cum au fost ele concepute până acum. Tezele radicale ale relativismului și antiraționalismului contemporan aplicate în muzicol. conduc la afirmarea inoperabilității **a.** muzicale și, în consecință, la estomparea până la eliminare a practicării acesteia. (Șt. F.)

■ În muzicol. românească **a.** apare relativ târziu (sec. 20), mai întâi ca instrument de cercetare în serviciul unor discipline ca istoriografia (G. Breazul), folcloristica (C. Brăiloiu) sau bizantinologia (I.D. Petrescu), în etapa interbelică a dezvoltării acestora. Constituirea **a.** ca gen

muzicologic autonom (prin aplecarea ei exclusivă și univocă asupra compoziției) se produce în deceniile postbelice, în contextul general al maturizării muzicol. și din necesitatea lichidării unor „datorii“ ale acesteia față de activitatea de creație. Se poate spune că într-o durată istorică minimă, **a.** muzicală românească a atins, grație dezvoltării numerice, diversificării tipologice, varietății obiectivelor (problematicii), buneii înzestrări tehnice și teoretice, principalele etape de evoluție pe plan mondial a acestei specialități, distingându-se, nu o dată, și prin contribuții originale. O panoramă a **a.** muzicale după criteriul naturii și extensiei obiectivelor ei evidențiază, firește, și în peisajul muzicologic autohton categoriile de **a.** raportate la o partitură sau un corpus muzical anume, sau la laturi anume ale limbajului unui compozitor, ca și ale **a.** care instrumentează cercetarea unor stiluri sau studiul unor parametri, sisteme (II) sau subsisteme muzicale istoric determinate. **A.** precum cele consacrate cvartetelor de Beethoven (T. Ciortea), melodicii palestriniene (L. Comes), polifoniei vocale a Renașterii (M. Eisikovits), formelor muzicale ale barocului la J.S. Bach (S. Toduță), servind determinării „specificului românesc“ al armoniei lui Enescu (Speranța Rădulescu) sau unor exegeze teoretice în domeniile modalului și armoniei modale (G. Firca, W.G. Berger, A. Vieru) etc. răspund (și) unor importante deziderate de sinteză muzicologică; amploarea obiectivelor acestor **a.** sau a studiilor care le înglobează este, de la caz la caz, conjugabilă cu amploarea orizontului și relevanței teoretice ale scrierilor în cauză. Unul dintre domeniile de cercetare care au prilejuit manifestarea din plin a capacităților sintetizatoare în studiul analitic, și astfel, accesul real al analiștilor la esența structurală a muzicii a fost cel al exegezei enesciene: surprinderea într-o serie de **a.** a procesualităților ciclice\*, variaționale\*. eterofonice, a specificului modal\* etc. din muzica lui Enescu constituie mărturiile unui atare rezultat. (C.I.L.F.)

*Bibliogr.:* Riemann, H., *Musikalische Syntaxis*, Leipzig, 1877; același, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, Berlin, 1917; Kretschmar, H., *Führer durch den Konzert-Saal*, 3 vol., Leipzig, 1888-1890; același, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, Leipzig, 1903; Kurth,

E., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna, 1917; Schenker, H., *Das Meisterwerk in der Musik*, Jahrbuch, München, 1925, 1926, 1930; Idem, *Fünf Urlinie-Tafeln*, Viena, 1932; Merzmann, H., *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926; Boulez, P., *Stravinski demeure*, în: *Musique russe*, I, Paris, 1953; Nettle, B., *Some Linguistic Approaches to Musical Analysis*, în: *Journal of the International Folk Music Council*, 10, 1958; Goldschmidt, H., *Zur Methodologie der musikalischen Analyse*, în: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Berlin, 1961; Beck, H., *Zur musikalischen Analyse*, Kassel, 1962; același, *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*, Wilhelmshaven, 1974; Chailley, J., *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, 1952; Dahlhaus, C., *Über das Analysierung neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken op. 11 und op. 33 a...*, în: *Vorträge der 6. Bundesschulmusikwoche*, Bonn, 1965; același, *Neue Wege der musikalischen Analyse ...*, în: *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, nr. 6, Berlin, 1967; Mazel, L., și Tukkerman, V., *Analiz muzikalnovo proizvedenia*, Moscova, 1967; Nelson, C.B., *Programmed Analysis of Musical Works: An experimental Evaluation*, în: *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 16, 1968; Motte, D. de la, *Musikalische Analyse, mit kritischen Anmerkungen von C. Dahlhaus*, Kassel, 1968; Ruwet, N., *Méthodes d'analyse en musicologie*, în: *Langage, musique et poésie*, Paris, 1972; Nattiez, J.-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 1975; același, *La sémiologie musicale dix ans. apres*, în: *Analyse musicale*, nr. 22, 1986; Kaden, C., *Litteratur der Analysefragen II: Klassifikation-Segmentation – musikalische Grammatik. Neue Ansätze zur Lösung alter Probleme der Musikanalyse. Ein Forschungsbericht*, în: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 2/1977; Bent, I., art. *Analysis*, în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. I, Londra, 1980; Cook, N., *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, 1987; Niculescu, Șt., *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în: *Studii muzicologice*, nr. 8, 1958; același, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, în: *SCIA TMC*, 8, nr. 2, 1961; Nemoianu, V., *Structuralismul*, Buc., 1967; Ciortea, T., *Cvartetele de Beethoven*, Buc., 1968; Toduță, S., *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, 3 vol., Buc., 1969, 1973, 1978; Comes, L., *Melodica palestriniană*, Buc., 1971; Voicana, M., Zottoviccanu, E., Firca, Cl., *Mutații conceptuale în*

*muzicologia românească contemporană*, în: *SCIA TMC*, 18, nr. 1, 1971; Firca, Clemansa Liliana, *Realizări și deziderate în analiza muzicală românească contemporană*, în: *Muzica*, nr. 8, 1973; Ciocan, D., *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică*, în: *Studii de muzicologie*, vol. IX, 1973; Firca, G., *Logos, musical et structure* (I, II), în: *RRHA TMC*, XI, 1974 și XIII, 1976; același, *L'analyse musicale envisagée dans la perspective de la systématique*, în: *RRHA TMC*, XX, 1983; Misdolca, T., *Matematică și muzică. O teorie asupra formalizării matematice a categoriilor sintaxei muzicale (Analiza ritmului. Model de analiză structurală și corelațională)*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XIV, 1979; Rădulescu, Speranța, *Caractère spécifique roumain dans le langage harmonique de la „III<sup>e</sup> Sonate pour piano et violon“ de Georges Enesco*, în: *Enesciana II-III*, Buc., 1981; același, *Tehnica variației și dezvoltării motivice în Cvartetele de coarde op. 22 de George Enescu*, în: *Centenarul George Enescu. 1881–1981*, Buc., 1981; Crețu, V., *Procedee variaționale în Suita a III-a „Săteasca“ de George Enescu. Propunere pentru un model de analiză*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XX., 1987; Vieru, A., *The Book of Modes (I, II)*, Buc., 1993; Vasiliu, Laura, Duțică, G., *Structură, funcționalitate formă. Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical*, Iași, 1999; Timaru, V., *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Oradea, 2004; Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale*, Buc., 2005. (Cl.L.F.)

**anapest** (< gr. ἀνάπαιστος, din ἀνά + πᾶσι „a lovi“), picior (1) metric compus din două silabe scurte și una lungă. Este inversul dactilului\*, de unde și denumirea de *antidactil*. Ex. UU— (A.M.)

**anastasimatar** (BIZ.) (< gr. ἀναστασιματάριον, de la ἡ Ἀνάστασις, „Învierea“), colecție de cântări conținând slujba învierii de la vecernie\* și utrenie\* pe cele opt ehuri\*. Primul a. în lb. gr., a fost tipărit la București în 1820 de către Petre Efesiu (Νέον Ἀναστασιματάριον), iar în lb. rom., de către Macarie Ieromonahul, la Viena, în 1823. Sin.: *anastasimatar melos*. (S.B.B.)

**anavatmi** (gr. οἱ ἀναβαθμοί < ἀναβαθμός, „urcuș, treaptă“), termen liturgic ortodox: 1. Grupul de psalmi (CXIX–CXXXIII) care alcătuiesc *catisma* a 28-a, numiți în breviarul\* roman *psalmi graduals* (v. gradual), în sl. *stepenna*, iar în românește *cântarea treptelor*. 2. Cele 25 de antifoane (I, 1) ale ehurilor\*, care

reprezintă în mare măsură versete din *cântarea treptelor*, și care se cântă la utrenia\* de duminică între ipacoi și prochimien.

*Bibliogr.*: Cabrol, Dom F. & Leclercq, Dom H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et la liturgie*, tom. I, vol. 2, 1862. (G.C.)

**ancie** (< it. *ancie*; fr. *anche*; germ. *Zunge*; engl. *reed*), lamă din trestie sau din metal care, traversată de un curent de aer, este pusă în vibrație\* și produce, la rându-i, oscilația coloanei de aer (sunetul) la unele instrumente de suflat. Există **a. batante**, de dimensiuni mai mari decât deschiderea ce permite trecerea suflului, transmițând numai o parte din vibrație (ex. la regal\*) și **a. libere**, care, oscilând pe toată suprafața, transmit întreaga vibrație (ex. la armoniu\*, muzicuță\*, acordeon\*). Sunetul *fix* al **a. metalice** depinde de felul (densitatea) metalului din care sunt construite, de lungimea și grosimea lamei; sunetul **a. din trestie** *variază* în funcție de presiunea buzelor executantului, fiind modificat în continuare și de lungirile și scurtările coloanei de aer (acționarea orificiilor și clapelor instr.). Se disting, în cadrul **a. din trestie**: **a. simple** (**a. batante**, dintr-o singură lamă, ca la cl. și sax.) și **a. duble** (din două lame, ca la ob., c. engl., fag.). Celor din urmă le pot fi asimilate și buzele executantului, a căror vibrație se produce în interiorul muștiucului\* (v. și ambușură). Registrele (II, 1) de **a. la orgă\*** sunt registrele a căror coloană de aer este întreruptă periodic de vibrația unor **a. batante** sau libere. Majoritatea acestor registre sunt desemnate prin numele unor instr. de suflat: Sordun\*, Rackett\*, trb., trp., fag. (G.F.)

**andamento** (cuv. it. „mers, direcție“) 1. Subiect\* amplu de fugă\*, împărțit în două secțiuni distincte printr-o cezură\* (J.S. Bach, *Fuga în la minor*, BWV 543 și *Fuga cromatică în re minor*, BWV 903; Händel, *Fuga din Bels Bazzar*; *Begin with Pray'r, and End with Praise*). Termenul **a.** este folosit pentru a deosebi acest tip de subiect de *soggetto*, prin care se înțelegea, în sec. 18, o temă\* arhaică provenind stilistic din *ricercar\**. 2. Teoreticienii germ. folosesc termenul **a.** ca sin. pentru interludiu (3) de fugă. 3. Episod în maniera de trio (II, 1) a uverturilor\* fr.; este la originea temei a doua din *allegro*-ul de sonată\*. (A.J.)

**andante** (cuv. it. „mergând, care curge“). 1. Indicație de tempo (2) ce desemnează o mișcare lentă dar curgătoare. De-a lungul timpului, semnificația acestui termen a suferit o evoluție spre lent. Abrev.: *And.* 2. Ca substantiv. denumește acea parte dintr-o sonată\*, simfonie\*, concert (2) etc. ce se cântă în acest tempo.

**andantino** (cuv. it., diminutivul lui *andante\**), indicație de tempo (2) ce desemnează o mișcare mai repede decât *andante*. Abrev.: *And<sup>ino</sup>*.

**angelica** v. **arciliuto**.

**anglaise** (cuv. fr.), vechiul nume dat în Europa continentală unui dans\* englez de origine folclorică, în 2/4, 3/4 sau 3/8, într-un tempo (2) vioi, cu structură bipartită. **A.** este numită uneori în Germania *Française*. Au mai fost denumite **a.** și alte câteva dansuri, tot de origine engl.: *Ballads*, *contradansul\**, ambele în măsură binară\*, *Hornpipe* (II). Stilizată, **a.** a devenit una dintre mișcările suitelor\* și baletelor\* din sec. 18–19. (A.J.)



(J.S. Bach, *Anglaise* din *Suita a III-a franceză*!)

**anima** (și **con** ~) (cuv. și loc. it., „suflet, cu suflet, însuflețit“), indicație de expresie și de tempo (2) conform căreia se cere o interpretare însuflețită, plină de viață; sin.: *animato*. (B.C.)

**animando** (cuv. it. „însuflețind“), indicație de expresie și de tempo (2) conform căreia se cere învierea treptată a fragmentului muzical astfel notat. (B.C.)

**animato v. anima.**

**ansamblu** (< fr. *ensemble*) I. 1. Totalitatea interpreților unui teatru (dramatic sau liric). (Sin.: *trupă de operă*\*). 2. Grup de muzicieni care cântă împreună. Sin.: *formație*\* (ex. **a. instrumental**; **a. simfonic**; **a. vocal**). II. Număr\* dintr-o operă la care participă mai mulți soliști, cu sau fără cor. V. *corp de balet*. (A. M.)

**antecedent** (< fr. *antécédent*; germ. *Vordersatz*; it. *proposta*). I. 1. (în sens generic) cea dintâi secțiune a unei unități a discursului melodic (frază\*, perioadă (1) sau dublă perioadă) structurată binar\* și simetric. A. se articulează prin respirație [v. *cezură* (5)], *cadență* (1) sau *semicadență* cu cea de-a doua secțiune – consecvent\* – a unității în care se încadrează. 2. (în muzica clasică și romantică) fraza inițială (4–8 măsuri) a unei perioade construite pe cvadratură (8–16 măsuri). II. prima expunere tematică într-o lucrare (sau fragment de lucrare) elaborată prin tehnica contrapunctului\* imitativ (canon\*, fugă\*, secțiune fugată\* etc.). (S.R.)

**anthem** (engl. veche *antefn* < lat. medievală *antefana* < gr. *antiphona*), gen specific bisericii anglicane, pe text în lb. engl. extras, de obicei din Biblie. A apărut odată cu Reforma și a evoluat de la tipul pentru cor *a cappella*\* apropiat motetului\* (*full a.* la Christopher Tye, Tallis, Robert White, Byrd) la forme mai ample, divizate în secțiuni corale și solistice (*verse a.* la Byrd, Thomas Tomkins, Gibbons) pentru a atinge, în sec. 17, proporțiile unei adevărate cantate\* cu arii\* și coruri ample, acomp. orch., introducere și interludii (2) instr. A. mai simple pot fi acompaniate numai de orgă (la John Blow, Purcell, Jeremiah Clarke iar, mai târziu, la Händel). Genul continuă să fie cultivat și în epoca modernă (Elgar, Ireland, Ralph Vaughan Williams, Britten, Barber etc.). V. *antifon* (II).

*Bibliogr.*: Foster, M. B., *Anthem and Anthem Composers*, 1901; Fellower, E.H., *English Cathedral Music*, 1943; *The New Oxford History of Music*, vol. II, p. 114–118. (A.M.)

**antibacch(i)us**, picior (1) metric alcătuit din două silabe lungi și una scurtă. Este inversul lui *bacchi(c)us*\*. Ex. — — ∪. Sin.: *palimbacchius*. (A.M.)

**anticipație** (< fr., engl. *anticipation*; germ. *Antizipation*, *Vorausnahme*), sunet ce apare înaintea acordului\* căruia îi aparține. În general, **a.** este străină de acordul împreună cu care apare simultan; valoarea ei este scurtă și se situează pe ultima parte a unui timp (1, 2) slab. A. este *directă* când apare la aceeași voce (2) cu nota reală, și *indirectă* când apare la altă voce. A. poate fi *simplică* (având caracter melodic, la o singură voce) sau *multiplă* (constând într-un acord întreg). V. *armonie*; *disonanță*; *întârziere*. (A.J.)



(J.S. Bach, *Anglaise*, din *Suita a III-a franceză*)  
Anticipație

**antidactil v. anapest.**

**antifon** (gr. ἀντίφωνον; lat. *antiphona*; it. și sp. *antifona*; fr. *antienne*; germ. *Antiphon*; engl. *antiphon* și *antiphony*) I. 1. În muzica bizantină\*: scurte formule aclamative (v. *aclamație*) ori depreciative sau versete scoase din psalmi\* care preced sau urmează un psalm\*, un grup de psalmi sau anumite cântări. În prezet se cunosc în practica bis. mai multe **a.**: a) **a. catismei**: părțile sau măririle catismelor, ale căror versuri se cântă alternativ; b) **a. Învierii**, numite și *tipica*, fiind luate din psalmii tipici (nr. 102 și 145). Se cântă la liturghie\*, duminica și la unele sărbători, după ectenia\* mare; c) **a. de rând**: psalmi 91, 92 și 94 care se cântă la liturghie în loc de psalmii tipici și de fericiri, când nu se indică să se cânte odele canonului (2); d) **a. sărbătorilor praznicale**: versete scoase din psalmi care ilustrează ideea sărbătorii; c) **a. treptelor** sau *ale ehurilor*\*. Sunt în număr de 25, câte trei pentru ehurile 1–7 și 4 pentru ehurile 8. Fiecare **a.** conține câte două versete alese din psalmii gradualii (v. *anavatmi*), sau comentarii ale unor versete încheiate printr-o doxologie\*. A. sunt atribuite, de obicei, lui Teodor Studitul, dar și lui Ion Damaschinul. Din punct de vedere muzical, toate aceste **a.** aparțin stilului\* irmologic\*. 2. Răspunsurile (*Doamne,*

*miluiește; Dă, Doamne* etc.) la ecteniile zise de diacon sau preot (A. Pann). 3. P. ext.: refren\* (G.C.). II. În muzica greg.\*, melodie nu prea lungă (2-4 versete) în stil mai ales silabic, atașată psalmilor ca introducere, refren și încheiere (sau numai sub una din aceste forme). Deși legată de psalmi, a. poate întovărăși cântarea altor texte liturgice, după cum există și a. independente. Modul de execuție al a. variază după locul pe care îl ocupă. Introducerea se cântă, de obicei, solistic sau responsorial\* iar refrenele și încheierea, de către cor. Paradoxal, cântarea antifonică\* este proprie psalmului și nu a. Chiar dacă, la origine, a. a fost executată antifonic, practica aceasta s-a pierdut foarte repede (încă din sec. 5) nerămânând decât numele ca s-o ateste. Abrev.: a. V. *psalmodie*.

*Bibliogr.:* Gevaert, F.A. *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, Gand, 1895; Gastoué, A., *Les origines du chant romain - L'Antiphonaire gregorien*, Paris, 1907; Wagner, P., *Origine et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du Moyen Age*, Tournai, 1904; Moneta-Caglio, E., *Psalmi antifonati*, în: *Bollettino Ceciliano*, 1950; Vintilescu, P., *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericască*, Buc., 1974; același, *Liturghiile bizantine privite istoric în structura și rânduiala lor*, Buc., 1943; Pann, A., *Antifoane ce să cântă la ecteniile serii, dimineții și ale Sf. Liturghii*, Buc., 1853. (A.M.)

**antifonar** (< lat. *antiphonarium; antiphonale*), una dintre principalele cărți de cântări ale bisericii catolice, ce cuprinde antifoane (II), răspunsuri (lat. *responsoria*) și psalmi\*, în opoziție cu gradualul (lat. *liber gradualis*). Textele cântărilor din a. sunt cuprinse în breviar\*. (G.F.)

**antifonie** (< gr. ἀντιφωνία; lat. *antiphonia*, „intonare contrară, opusă”), cântare sau execuție ce constă în alternare a unui solist cu un grup, ori a unor grupuri vocale sau instr. ■ Teoria antică acordă termenului a. accepția de alternare a două coruri precum și aceea de cânt la octavă\* (în *Problemele muzicale* de Pseudo-Aristotel și în scrierile altor teoreticieni). ■ În cântul creștin, se practică de prin sec. 4, sub influența liturghiilor\* siriace și antiobiană. Controversată, originea a. se găsește, după unii autori, în templul ebraic, după alții în structura poetică strofă\* - antistrofă\* elină (v. *greacă, muzică*). Este caracteristică, în toate liturghiile pentru dialogul dintre oficiant și cor (sau strană). ■ În

liturgia ortodoxă este legată de forma antifonului (I, 1), iar în cea catolică reprezintă, într-un stadiu incipient, partea de introducere, intermediară și finală în psalmi\* și imnuri (1). Ca gen de cântec cu refren a fost preluată de Ambrozie al Milan. Unele dintre cântecele de stil antifonic au devenit parte alcătuitoare a antifonarului\*. ■ După Conciliul din Trento (1545-1563), a. a pătruns în muzica polifonică\*, cunoscând o dezvoltare independentă de muzica psalmilor. Școala venețiană\*, pornind de la condițiile arhitectonice și acustice de la San Marco (biserica avea, în cele două tribune, câte un cor și câte o orgă), a cultivat stilul responsorial\* sub forma corurilor și a partidelor instr. antifonice (așa-numitele *cori spezzati*). Tehnica imitativă și a ecoului (III) și contrastele tranșante ale intensităților (2) (tratate după principiul așa-numitelor *terase dinamice\**) au reprezentat elemente importante în procesul constituirii canteții\*, oratoriului\*, concertului\* vocal și instr. A. își exercită influența și asupra scriiturii muzicale clasice și romantice, o reeditare a ei fiind proprie neoclasicismului\* și mai ales încercărilor moderne de stereofonie\*. ■ În folc. românesc, execuția de grup a unor genuri (ex. colinda\*) are un caracter antifonic (impus în primul rând de necesitatea repartizării pe subgrupe de executanți a unui text epic de mai mari dimensiuni). Intrarea (1) precipitată a unuia dintre grupurile vocale, înaintea terminării versului cântat de celălalt grup, dă naștere unor rudimente de polifonie, respectiv de eterofonie\*. V. *bizantină, muzică; greacă, muzică; gregoriană, muzică; concert (2); folclor*.

*Bibliogr.:* Gevaert, F.A., *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, Gand, 1895; Gastoué, A., *Les origines du chant romain*, Paris, 1897; Sowa, H., *Quellen z. Transformation der Antiphonien*, 1935; Kroyer, T., *Dialog u. Echo in der alten Chormusik* (Jahrb., Peters), 1909; Caffi, F., *Storia della musica nella già Cappella ducale S. Marco in Venezia*, Veneția, 1854; Eggebrecht, H. H., *Arten des Generalbasses im frühen u. mittleren 17. Jahrhunderts*, AfMw XIV, 1957; Kinkeldey, O., *Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1910; Gherasimova-Persidskaia, A. Nina, *Harakternii Kompoziționnie certii mnogogolosia partesniih konfertov XVII - XVIII st.*, în: *Muzica antiqua Europae Orientalis*, II, Bydgoszcz, 1969; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde*, Viena, 1935; Drăgoi, S., *303 colinde*, Craiova, 1925. (G.F.)

**antispast** (< gr. αντίσπαστος, de la vb. αντίσπᾶω „a trage în sens contrar“), picior (1) metric alcătuit dintr-un iamb\* și un troheu\*. E inversul choriambului\*. Ex. U — U. (A.M.)

**antistrofă** (< gr. αντίστροφή, στρέφω, „a întoarce“) 1. În tragedia\* antică greacă, orice răspuns al corului care, p. ext., a ajuns să desemneze partea sa lirică. 2. Secțiunea mediană a poeziei lirice gr., situată între strofă\* și epodă\*. (A.M.)

**antologhion v. antologie (2).**

**antologie** (< gr. ἀνθολογία, ἀνθολόγιον, lat. *florilegium*) 1. În sensul general, termenul se referă la reunirea – în volume cu caracter didactic sau destinate amatorilor – fie a unor piese (instr. sau vocale) de mici proporții, fie a unor cântece pop., selectat după anumite criterii (gen, zonă de răspândire a genului, situația repertoriului folcloric într-o regiune etc.). 2. În muzica bis. ortodoxă, volum ce cuprinde o culegere de cântări alese din toate slujbele bisericești. Sin.: *antologhion*; V. *Calofonicon*. (N.M.)

**antract** (< fr. *entr'acte* „între acte“), lucrare instrumentală destinată legăturii între secțiunile (actele) unei lucrări lirice muzicale. Continuând sau anticipând atmosfera creată de actele

învecinate, a. își păstrează totuși unele trăsături distincte. Când acestea din urmă sunt încă mai accentuate, muzica pierzând legătura cu acțiunea propriu-zisă, a. se transformă în interludiu (2) sau în intermezzo (2). (I.R.)

**anvil v. nicovală.**

**apehema v. bizantină, muzică.**

**aperto** (cuv. it. „deschis“; fr. *ouvert*; germ. *offen*) 1. Indicație tehnică pentru corn\* ce anulează indicația anterioară de sunet închis [*chiuso* sau *bouché* (2)]. 2. Indicație tehnică în muzica vocală, de încetare a execuției (a) *bocca chiusa*\*. 3. Indicație de stil\*, aplicată în special în muzica vocală, ce sugerează prospețime, claritate și fermitate; sunet deschis. (B.C.)

**a piacere** (loc. it. „după plac, după dorință“), indicație ce acordă executantului libertatea de a-și desfășura interpretarea, mai ales în ceea ce privește mișcarea, conform propriei lui dorințe. (B.C.)

**apodeipnon v. pavcerniță.**

**apogiatură** (< it. *appoggiare*, „a sprijini, a rezema, a susține“; fr. *note d'appogiature*; germ. *Vorschlag*), sunet armonic sau melodic ce precede, la secundă\* inferioară sau superioară, un sunet real. A. primește de obicei accentul (III, 1) tare. Există

Allegro W. A. Mozart, Sonata în re major pentru pian, K.W. 311

Allegro maestoso W. A. Mozart, Sonata în do minor pentru pian, K.W. 310

Allegro con spirito W. A. Mozart, Sonata în do major pentru pian, K.W. 309

apogiatură lungă simplă

apogiatură lungă dublă



două feluri de **a.**: lungă și scurtă. **A. lungă** este un sunet armonic, străin de acord\*, care merge la sunetul real direct sau prin figurație\*. **A. lungă** poate fi simplă sau dublă. A circulat sub diferite denumiri (*cambiata\**, *nota cambiata*; germ. *Wechselnote*; fr. *chute*, *port de voix*; engl. *backfall*); a fost, în faza de trecere de la contrapunct\* la armonie\*, foarte divers și arbitrar notată, până în sec. 19 când a început să fie scrisă cu valorile corespunzătoare (V. accent II). **A. scurtă** este un sunet melodic, de ornament\*, care nu se supune împărțirii normale a măsurii\*. Este confundată uneori cu *acciaccatura\** și chiar cu **a. lungă**. Din 1750, **a. scurtă** a început să fie notată cu o notă mică al cărei steguleț este barat de o linie oblică.

**apotome** (cuv. gr. ἀποτομή, „parte decupată“, „secțiune“, „tăietură“), termen grecesc din antichitate, desemnând raportul aritmetic al semitonului\* cromatic\* pitagoreic de 2187/2048, ca rezultat al diferenței dintre tonul\* mare pitagoreic de 9/8 și semitonul diatonic\* pitagoreic de 256/243 numit *leimma* (gr. λεῖμμα, „rămășiță“). Astfel, în sistemul mărimilor invers proporționale, 9/8:256/243 = 2187/2048. Tot astfel, semitonul *leimma* rezultă prin diferența dintre cvarta\* perfectă pitagoreică de 4/3 și terța\* mare pitagoreică de 81/64; deci: 4/3 : 81/64 = 256/243. În sistemul cenților\*, semitonul cromatic **a.** = 113,7 C, iar semitonul diatonic *leimma* = 90,2 C.

*Bibliogr.*: Reinach, Th., *La musique grecque*, Paris, 1926; Eimert, H. și Humpert, H. U., *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg, 1973. (I.H.)

**appassionato** (cuv. it. „pasionat, pătimaș“), indicație de expresie prin care se cere o interpretare plină de pasiune și înflăcărare. Se întâlnește adesea alăturată unei indicații de tempo (2) (ex.: *Largo a.*; *Allegro con brio ed. a.*, în *Sonatele op. 2 nr. 2 și op. 111* de Beethoven). *Sonata Appassionata, op. 57*, de Beethoven a fost numită astfel ulterior, datorită caracterului ei. (B.C.)

**applicatura** (cuv. it.) v. **digitație**.

**a prima vista** (loc. it., „la prima vedere“), expresie ce indică executarea unei lucrări muzicale fără studiu prealabil; prima lectură a unei piese muzicale. V. *Solfegiere*. (B.C.)

**arabesc 1.** Elementul decorativ din artele plastice a sugerat lui Schumann titlul uneia dintre

lucrările sale pentru pian (*op. 18*), în legătură, probabil, cu caracterul sinuos și capricios al desenului melodic; titlul de **a.** se mai întâlnește și la alți compozitori (ex. Debussy). **II.** Figură în baletul clasic (curbă formată de piciorul și brațul opus tinzând spre orizontală). (I.R.)

**aranjament**, manieră de a prelucra un text muzical sau o piesă în întregime, destinate fie unui solist\* (vocal sau instrumental), fie unui grup de interpreți, substituind, îmbogățind sau reducând numărul acestora. **A.** poate transfigura total o temă\* muzicală inițială; în acest caz, aranjorul are un important rol creator. În muzica ușoară **a.** sunt deosebit de utile și de multe ori înobilează temele mai ales prin orchestrații\* izbutite. O manieră frecventă de **a.** este reactualizarea unor piese care în trecut s-au bucurat de mare popularitate (ex. *Valencia, Ramona* etc.). (I.R.)

**arcanul**, joc popular românesc din nordul Moldovei. În timpul stăpânirii austro-ungare asupra Bucovinei, se juca la încorporarea recruților, ca un simbol al prinderii acestora cu „arcanul“. Aparține tipului *sârbă\* comună*. Formație de semicerc, astăzi mixtă dar în trecut bărbătească, cu ținuta de umeri. Cuprinde pași simpli, de plimbare sau „bătuți“, și multe figuri de virtuozitate executate la comandă. Pe vremuri jocul se încheia cu o doină\* pe care toți o ascultau în genunchi. V. *bărbuncul*. (A.B.)

**archet** (cuv. fr. [ar]e) v. **arcuș**.

**archetto** v. **arcuș**.

**archi<sup>1</sup>** (cuv. it. „arcuși“ – pl. lui *arco*), termen prin care se desemnează în orchestra\* simfonică partida\* instrumentelor de coarde: vl. I, vl. II, vla, vcl., cb.

**archi<sup>2</sup>** sau **arci** (cuv. it. < gr. ἀρχή, „cel din frunte“) prefix care, pus înaintea numelui unui instrument, desemnează cel mai mare exemplar al familiei respective (ex.: archibombardon\* arciliuto\*, arcicembalo\*). Echiv. germ.: *erz*. (B.C.)

**archibombardon**, instrument de suflat, din alamă, aparținând familiei saxhornilor\*. Timbrul\* său grav asigură fanfarelor (6) – în componența căroră intră de obicei – un fundament stabil, echivalent celui asigurat de c.bas în orch. simf. (I.R.)

**archicembalo** v. **arcicembalo**.

**archiviola** (archiviola) da lira v. **liră** (2)

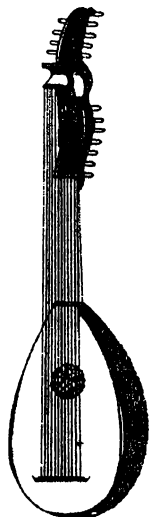
**archlute** v. **arciliuto**.

**arcicembalo** și **arcicembalo** (cuv. it.); instrument cordofon cu claviatură, construit în sec.

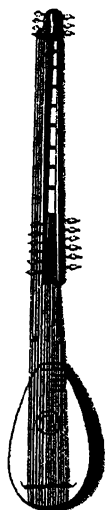
16 de Vicentino (răspândire maximă în sec. 17–18). Avea 6 manuale\* (reduse prin 1640 la trei) așezate în formă de terasă. Într-o octavă erau 31 de clape, prevăzute separat pentru gama\* diatonică\*, gama cromatică\* și cea enarmonică\*. Sin. it. *arciorgano*. (I.R. și W.D.)

**arciliuto** (cuv. it.; germ. *Erzlaute*; engl. *archlute*), denumirea unor tipuri de laută\* de dimensiuni mari, din sec. 16–18, care pe lângă coardele întinse peste tastieră\* aveau și coarde burdon (II, 2). Aceste instr. (ce utilizau notația de tabulatură\*) erau acționate cu un plectru\*. Cele mai importante au fost: *tiiorba* sau *teorba* (cuv. it.; germ. *Theorbe*), cu gâtul îndoit spre spate, din care s-a ramificat un al doilea gât, drept, mai lat, pentru coardele burdon (în sec. 16 acordajul era *Do Re Mi Fa* respectiv *Sol do fa la rel sol<sup>1</sup>*); *liuto attorbiato*, un tip de *tiiorba* de dimensiuni mai mari; *chitarrone* (it.) tipul el mai grav, cu o lungime de aprox. 2 m, cu acordajul (sec. 17) în *Fal Sol, La<sup>1</sup> Si<sup>1</sup> Do Re Mi Fa* respectiv *Sol do fa la re<sup>1</sup> sol<sup>1</sup>*; *angelica* (cuv. it.; fr. *angélique*), un tip de a. din sec. 17–18, cu 17 coarde acordate diatonic\*.

*Bibliogr.*: Behn, F., *Die Laute im Altertum*, 1918; Toscanelli, A., *Il liuto*, 1921; de la Laurencie, L., *Les luthistes*, 1928; Szabolcsi-Tóth, *Zenei Lexikon*, 1965; Riemann, H., *Musiklexikon* <sup>12</sup>1967; Demian, W., *Teoria Instrumentelor*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W.D.)



Chitarrone



Tiiorba

**arcimandola** (cuv. it.), tip vechi de mandolină\* (sec. 18), de dimensiune mare (aprox. 1 m) cu 7–8 perechi de coarde metalice, acordate în *Fa (Sol) La re sol si mi<sup>1</sup> fa<sup>1</sup>*. Sin. it. *mandolone*. (W.D.).

**arciorgano** v. **arcicembalo**.

**arciviolata lira** v. **liră** (2).

**arco** (cuv. it. „arc, arcuș“) 1. indicație tehnică ce impune reluarea arcușului\* după executarea unui pasaj în *pizzicato*\*. 2. Arcuș\*. (B.C.)

**arcuș** (it. *arco*, *archetto*; fr. *archet*; germ. *Bogen*; engl. *bow*), accesoriu al unor instrumente (*cordofone* cu a.), cu ajutorul căruia sunt acționate coardele. Forma inițială era probabil aceea a arcului. La perfecționarea a., au contribuit Corelli, Tartini, Viotti ș.a. Forma de azi, o baghetă (1) ușor curbată cu diametrul care se subțiază spre vârf se datorește lui Fr. Tourte. Între cele două capete (talon (1) și vârf) este întinsă o șuviță de păr de cal, ce se impregnează cu colofoniu\* pentru o mai bună aderare la coarde. Un șurub montat pe talon reglează gradul de întindere a părului. Lungimea a. este în funcție de instr. Cel mai lung a. este cel de violină (75 cm), având o greutate de 55–60 gr.

*Bibliogr.*: Vidal, P., *La lutherie et les luthiers*, 1889; Passagni, L., *L'archetto*, 1908; Pașcanu, Al., *Despre instrumentele din orch. simf.*, Buc., 1962; Riemann, H., *Musiklexikon*, Mainz, <sup>12</sup>1967; Demian, W., *Teoria instrumentelor*, Buc., 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W.D.)



Arčuș (sec. 17)



Arčuș de violină

**ardeleana 1.** Categorie de jocuri populare românești, de cuplu, răspândite în Țara Crișurilor, Țara Moșilor, Banat și Hunedoara. Au la bază formația de „perechi în linie” cu partenerii situați față în față ținându-se de mâini, de umeri, sau de talie și o desfășurare a mișcărilor pe o traiectorie bilaterală. În cadrul categoriei se pot distinge 3 grupe de tipuri de joc: a) a. sincopate – a. în șir (v. pe picior), a. în roată (roata prin casă), a. sărită, țarina mocanilor, ț. vâsarilor, lungă, sorocul; a. nesincopate lente – poarga bihoreană (v. luncanul), ardeleanul rar, a. pe doi pași, a. pe trei pași; a. băndășeană, țarina minerilor (ț. Abrudului); a. nesincopate repezi – mânânțăul\*, pre loc, bradul, măzărîca, de doi băndășean. 2. A. feciorește – grupă de jocuri făcând parte din categoria „jocurilor feciorești”\*. (C.C.) 3. Dans de salon introdus pe la sfârșitul sec. 19 în pătura intelectuală din Transilvania și popularizat prin școală și în alte regiuni ale țării. 4. Joc din Moldova de N, în monom, bărbătesc, cu multe figuri de virtuozitate (ardeleneasca). 5. Jocuri de diferite tipuri (în perechi, cec sau linie) de origine presupusă ardelenescă și cu nume înrudite (Ardelenește, Ardelenia etc.). (A.B.).

arfa v. harpă.

**arhetipală, muzică** ~, orientare a muzicii românești din a doua jumătate a sec. 20, ce-și propune recuperarea modelelor sonore universale, fundamentale, permanente, transtemporale și transgeografice, cu baze naturale și reverberații semantice transcendente. Identificate ca *pattern-uri*, ale căror reprezentări se regăsesc ca elemente comune ale muzicii unor spații și timpuri diferite, arhetipurile muzicale oferă astfel compozitorilor ce-și propun utilizarea lor în creație, posibilitatea de atingere a unui limbaj *metastilistic* și de accedere la un „nou universalism”. În *m.a.*, aceste modele cu valențe profund simbolice, aceste esențe extrase din creația tuturor timpurilor (intervale\*, figuri melodice\*, celule ritmice, timbralități, tipare formale, principii de construcție) sunt supuse „privirii la microscop”, într-un act de „gigantizare” care le aduce astfel în prim planul atenției receptorului. În acest fel, orientarea apare în muzica românească la sfârșitul celui de al 6-lea deceniu al sec. 20 prin compozitorul Octavian Nemescu și va câștiga un număr important de aderenți (Corneliu Dan Georgescu, Ștefan

Niculescu, Iancu Dumitrescu, Doina Rotaru, Lucian Meșianu ș.a.) impunându-se ca opțiune a permanenței, stabilității, esențialității și universalității creației în câmpul diversificat al curentelor și tendințelor sfârșitului de sec. și mileniu, ca o variantă aparte, originală a postmodernismului (v. postmodernă, muzică).

*Bibliogr.:* Anghel, Irinel, *O posibilă teorie a creației arhetipale*, în: Muzica nr. 4/1996, 1/1997; Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Buc., 1997; Cezar, Corneliu, *Muzica și cosmosul analogic*, în: Muzica 5/1987, Buc.; Georgescu, Corneliu Dan, *Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică*, în: SM vol. XVII, 1983; Georgescu, Corneliu Dan, *Studiul arhetipurilor muzicale. 1. Simbolica numerelor*, în: SM vol. XX, 1987, p. 60-77; Nemescu, Octavian, *Elemente arhetipale naturale din perspectiva recuperării lor de către culturalitatea muzicală*, în: Muzica 1/1990; Nemescu, Octavian, *Naturalitatea, culturalitatea și transculturalitatea sunetului*, în: Muzica 1/1990; Nemescu, Octavian, *Dimensiunea interioară a sunetului*, în: Muzica 3, 4/1992. (I.A.-K.)

**arhilocvic** (< gr. ἀρχιλόχειος, după numele poetului Ἀρχιλόχος Arhilohos). *Micul a.*, vers format din două dactili\* și o silabă lungă sau scurtă. Ex.: —UU | —UU | U. *Marele a.*, vers format din patru dactili și trei trohei\*. Ex.: —UU | —UU | —UU | —UU | —U | —U | —U. (A.M.)

**arhivă fonogramică**, totalitatea documentelor de muzică și literatură populară înregistrate pe cilindri de fonograf\* și sistematizate după diferite metode. Prima a. a fost înființată la Viena (1899), urmând cea de la Berlin (1902), cea din Canada (1919) etc. La București, ca urmare a memoriilor și propunerilor repetate ale lui D. G. Kiriac, ia ființă, în 1927 a. *Ministerului cultelor și artelor*, condusă de G. Breazul, iar în 1928, a. de *folklore a Societății compozitorilor români*, condusă și organizată de C. Brăiloiu; aceasta din urmă era considerată, în 1943, cea mai bogată a. în documente etnice muzicale din Europa (30 000 melodii înregistrate și un considerabil număr de informații auxiliare – inclusiv inconografia – referitoare la genuri, artiști populari, obiceiuri etc.). În 1949, cele două a. sunt unificate în *Institutul de folclor* din București, cu o filială la Cluj-Napoca.

V. *colecție; culegere de folclor; etnomuzicologie; înregistrare; transcriere* (2). (E.C.)

**arie** (< it. *aria*, „melodie“; fr. *air*) 1. Piesă solistică vocală, sau instrumentală, în cele mai multe cazuri de formă pluripartită, cu acompaniament\* instrumental, integrată operei\*, oratoriului\*, pasiunii\*, cantatei\* sau având un caracter independent. În istoria artei componistice, a. se afirmă cu atribute ce țin de tradiția cântecului pop. monodic\*, silabic și strofic, marcând deosebirea față de chansonul\* polifonic\*. În sec. 16, tot mai multe lucrări corale lirice, it. ca și chansonul fr. „în formă de a.“ consacră acest din urmă titlu. Stilul monodiei acompaniate, ce se răspândește în secolele 16–17 prin opoziție cu arta polif., va face din a. forma privilegiată de manifestare a expresivității melodice și poetice, a caracterului liric (spre deosebire cel epic al recitativului\*). Dacă în Franța sec. 17 ea continuă să circule ca piesă independentă – așa-zisa „a. de curte“, pentru una sau mai multe voci acompaniate de laută\* – în Italia este absorbită de genul operei și capătă strălucirea solistică păstrată până azi. A. *cantabile*, a. *di portamento* (lentă, cu note prelungi), a. *parlante* (rapidă și patetică), a. *di bravura* (cu pasaje de mare agilitate) sunt câteva dintre principalele specii generate de evoluția operei în Italia ce vor permite ulterior și emanciparea a. ca piesă de concert. Ca tip de desfășurare, a., independent de caracterul ei, se fixează, încă din sec. 17, asupra formei simetrice a cărei denumire sugestivă a. *da capo* indică reluarea perioadei\* inițiale. Muzica instr. adoptă alături de alte forme vocal-coregrafice și a., ce figurează adesea ca episod cantabil, contrastând cu dansurile în suita\* preclasică. Totodată plasticitatea ei melodică va constitui un temel pentru dezvoltări instr. specifice, pentru o neconținută diversificare a facturii (a. *cu variațiuni*). 2. Termen prin care în mod curent este evocată factura cantabilă a unei melodii. Însăși etimologia a. (1) indică specificitatea vocală, investiția de suflu ce presupune o estompere a ritmicității în favoarea cântului susținut. (A.L.)

**arietă** (< it. *arietta*, diminutiv de la *aria*), termen ce indică caracterul mai restrâns, simplitatea melodică și accesibilitatea piesei vocale astfel denumite. Arie\* de mai mici dimensiuni. În viziune pur instrumentală, a. apare atât ca episod

miniatural dintr-o suită\* dar mai ales ca suport tematic al unor prelucrări ulterioare (ex. A. *cu variațiuni* din *Sonata op. 111* de Beethoven). (A.L.)

**arioso** (cuv. it.), stil\* al muzicii vocale care caracterizează momentele dramatice din recitativul\* de operă\*, conferindu-le elocvență, cantabilitate și patetism printr-o desfășurare unitară, de suflu larg. Operele lui A. Scarlatti dar mai ales cantatele\* și pasiunile\* lui J. S. Bach oferă numeroase exemple ale acestei expresii, ce îmbină trăsăturile ariei\* cu cele ale recitativului, după cum A. *dolente* din *Sonata op. 109* pentru pian de Beethoven constituie o desăvârșită versiune instr. a stilului. (A.L.)

**ariston v. mecanice, instrumente.**

**armonia sferelor v. armonie** (1).

**armonica v. armonică** (2.).

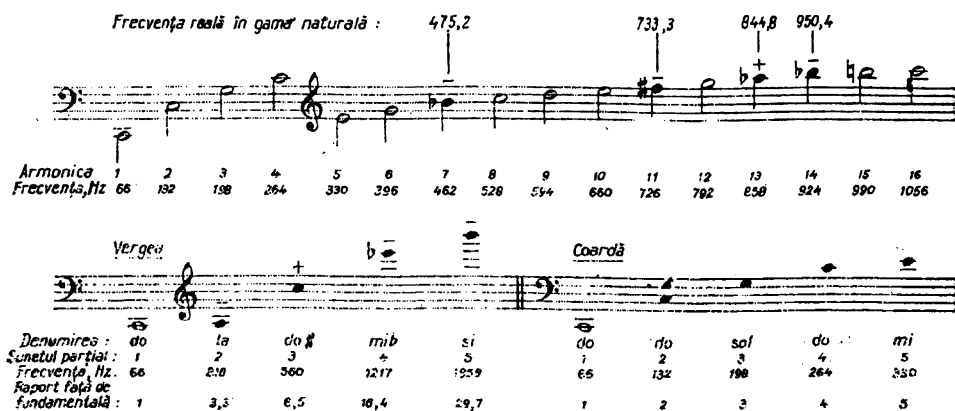
**armonică** 1. Instrument de suflat cu burduf, al cărui suflu se transmite unor lame de metal (ancii\* dispuse ca la muzicuță\*) prin apăsarea unui dublu sistem de butoane (la mâna dreaptă și la cea stângă). Sunetul se produce atât prin apăsarea burdufului (expirație) cât și prin tragerea lui (inspirație), fiind, în cazul a. *diatonice*, diferit ca înălțime în funcție de sensul de mișcare al burdufului. Provenită din *Handäoline* (inventată de C. F. L. Buschmann în 1822), a. se înrudește cu bandoneonul și cu concertina\*, strămoși în egală măsură ai acordeonului\*. Echiv. germ. *Handharmonika*. 2. A. de sticlă (it. *armonica*; fr. *véronique*; germ. *Glasharmonika*; engl. *musical glasses*), instr. idiofon, inventat de Benjamin Franklin, ce constă din discuri de sticlă acordate cromatic, acționate prin frecare. Extinderea era între *do*<sup>1</sup> – *mi*<sup>3</sup>. Răspândită în sec. 18–19, a suscitât interesul unor muzicieni de seamă (Mozart, Beethoven, Glinka etc.) care au compus pentru acest instr. 3. A. *de gură*, v. *muzicuță*. (W.D.).

**armonice, sunete ~** (armonicele unui sunet fundamental) (fr. *sons harmoniques*; germ. *Obertöne*, *Aliquotöne*; engl. *overtones*) vibrații\* sinusoidale a căror frecvență\* este un multiplu întreg al unei frecvențe fundamentale. Se constată practic că o coardă\* de instr. muzical (pian, vcl. etc.) vibrează nu numai în întregul ei (emițând sunetul numit fundamental\*), dar și pe porțiuni (simultan pe 1/2, 1/3, 1/4 etc. din lungimea ei), producând sunete tot mai înalte, numite a. sau simplu *armonice*. Notând cu

$f$  frecvența sunetului fundamental, sunetele seriei  $a$ . au frecvența  $2f$  (dublă),  $3f$  (triplă ș.a.m.d. Seria primelor 16  $a$ . ale sunetului fundamental  $do = 66 \text{ Hz}^*$  (în gama\* naturală) prezintă aspectul din ex. 1. (Numai pentru claritate ș.a. au fost scrise succesiv; în realitate, producându-se simultan cu sunetul fundamental, ele ar trebui scrise pe aceeași verticală, concretizând vechea afirmație: „orice sunet muzical este de fapt un acord\*“). Executând la pian sunetul  $do = 66 \text{ Hz}$  (care în gama temperată are  $f = 65,4 \text{ Hz}$ ) și ținând clapa apăsată, o ureche exercitată, ascultând cu atenție, poate distinge bine în special  $a$ . cu numerele de ordine 3, 5 și 6.  $A$ . 4, 5 și 6 formează acordul maj. perfect, în stare directă și în poziție (3) strânsă.  $A$ . 7, 11, 13 și 14 nu sună exact ca notele cu care au fost transcrise. Cele notate cu semnul „+“ au frecvența puțin mai mare, iar cele notate cu semnul „-“ au frecvența ceva mai mică. Intensitatea (1) cu care sunt produse  $a$ . descrește odată cu înălțimea (1) lor, dar nu în mod regulat. Natura coardei, modul de excitare a vibrațiilor (prin arcuș, lovire sau altfel), caracteristicile cutiei de rezonanță\* a instr. considerat etc. creează diferențe între intensitățile  $a$ ., unele fiind mai slabe, iar altele putând chiar lipsi. Coloana de aer din tuburile sonore deschise (fl., fluiet) vibrează în felul coardelor, pe când cea din tuburile sonore închise (cl., nai) vibrează astfel încât un sunet fundamental este însoțit numai de  $a$ . de ordin impar ( $3f$ ,  $5f$ ,  $7f$  etc.).  $A$ . prezente în spectrul unui sunet și intensitatea fiecăreia determină global senzația de timbru\* proprie instr. considerat, după care acesta poate fi recunoscut cu urechea. Sunetele fundamentale ale unor instr. muzicale ca plăcile,

membranele, vergile etc. sunt și ele însoțite de sunete superioare, provenite tot din vibrații parțiale. Aceste sunete nu fac însă parte din seria  $a$ ., adică frecvențele lor nu sunt multipli întregi ai frecvenței sunetului lor fundamental. (Ex. 2: parțialele care însoțesc sunetul fundamental al unei vergi din care se poate face un triunglu\*). ■ Existența  $a$ . a fost descoperită pe vremea lui Mersenne sau chiar de către acesta. Fenomenul respective a fost expus în formă științifică de Sauveur, creatorul acusticii\* muzicale. Rolul  $a$ . în formarea timbrului a fost fundamentat de Helmholtz (1821–1894). Același, invocând fenomenul bătailor\* acustice produse între  $a$ . sunetelor intervalelor\* muzicale, a elaborat o teorie explicativă a genezei raportului consonanță\* – disonanță\*. Sin: *sunete parțiale, concomitente sau superioare*. Echiv. fr. *resonance*. V.: *armonie; dualism; funcție* (1).

*Bibliogr.*: Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863, 1913; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, 1891–1921; Blaserna, P. et Helmholtz, H., *Le son et la musique*, Paris, 1892; Bouasse, H., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Foch, A., *Acoustique*, Paris, 1934; Magni-Dufflocq, E., *La fisica del suono*, Milano, 1934; Bartholomew, W., *Acoustics of Music*, New York, 1942; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; Pintacuda, S., *Acustica musicale*, Genova, 1959; Bădărău, Eug. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii muzicale*, Buc., 1961; STAS 1957-66, *Acustică (terminologie, simboluri și unități de măsură)*; STAS 1957/4-74, *Acustică. Terminologie. Acustică muzicală*; Urmă, D., *Acustică și muzică*, Buc., 1982. (D.U.)



Sunete armonice

**armonie** (< gr. ἀρμονία, de la vb. ἀρμόζω, „a reuni“; după Euripide, fiică a lui Zeus și a soției lui, Kadmus, după alții, a lui Ares și a Afroditei) I. Concept fundamental al gândirii muzicale cu multiple implicații filosofice atât din punct de vedere istoric cât și sistematic. Pornind de la sistemul consonanțelor\* perfecte, demonstrate cu monocordul\* și exprimate prin raporturile matematice  $6/12$ ,  $6/9$ ,  $6/8 = 1/2$ ,  $2/3$ ,  $3/4$  ale octavei\*, cvintei\* și cvartei\*, școala lui Pitagora este aceea care imprimă conceptului muzical al **a.** un sens universal, în virtutea căruia cosmosul și tot ce este în el se supune principiului **a.**, care reunește elementele contrarii. Astfel vechii greci au intuit lumea drept o ordine muzicală. Concepută pe baza unei antinomii dualiste generale, în cadrul unei filosofii ce poartă denumirea de *noetică*, această lume este mai mult gândită decât auzită. Această eliberare a conceptului din sensibilitatea imediată a permis întrebuițarea sa speculativă în cele mai variate ipostaze filosofice din antic. cea mai îndepărtată până în prezent. Sunt de necuprins aici multiplele nuanțe imprimate conceptului de **a.** în cultura omenirii. Totul este **a.** și măsură, **a.** constituind nu numai o consecință a relațiilor, dar și un scop, un ideal al perfecțiunii. **A.** este o temă majoră a filosofiei antice. Pitagora, Heraclit, Platon, Aristotel, Plotin ș.a. se preocupă de latura speculativă a conceptului. Pe de altă parte latura strict muzicală, ai cărei reprezentanți îl aveau în frunte pe Aristoxen din Tarent, se sprijină pe realitatea acustică judecată cu simțul. Astfel, *noesis* (νόησις), domeniul rațiunii și *aisthesis* (αἴσθησις), domeniul simțurilor devin criteriile celor două mari școli axate pe conceptul **a.** în care intră teoreticienii vechi (οἱ παλαιοί), adepți ai liniei noetice, așa-numiții canonicieni, și cei noi (οἱ νεώτεροι), orientați în sens estetic și care poartă numele de armonicieni sau muzicieni, dar care nu se confundă cu practicienii fonastici, organici, ai muzicii de toate zilele. Nu trebuie uitată nici atitudinea sceptică față de dezvoltarea dialectică, metafizică a conceptului **a.**, care facilitează interpretarea sa realistă. Lui Sextus Empiricus îi datorăm în acest sens o scriere intitulată *Împotriva muzicienilor*. Astfel se conturează din dezvoltarea filosofiei gr. abordarea conceptului **a.** de pe poziții noetice, estetice,

sceptice și mistice. Scrierile enciclopedice ale școlii alexandrine, ale lui Ptolemeu, Aristide Quintilian ș.a., permit o reconstituire a sistemului **a.** El se desfășoară pe trei planuri distincte: cosmic, uman și organic, cuprinzând o vastă problematică speculativă, inclusiv aceea cuprinsă în noțiunea antică și medievală de **a.** *a sferelor*, în care mat. joacă un rol deosebit, în primul rând prin faptul de a fi adus fenomenul muzical sub control, dând astfel posibilitate rațiunii de a-l examina ca obiect. Datorită numerelor și raporturilor ce le exprimă, cosmosul armonic devine inteligibil. Pornind de la acele miraculoase începuturi, când Pitagora se străduia să izvodească pentru auz un instr. neînșelător [canonul (1)] așa cum e compasul și rigla pentru ochi, mat. a rămas până azi în strânsă corelație cu muzica. Însuși sistemul **a.** este investit cu o structură mat., bazat fiind pe cifra perfectă 3. Așa cum l-a reconstituit Rudolf Schäfke, din izvoare antice, cele trei planuri ale sale sunt:

- |   |                                      |   |                      |
|---|--------------------------------------|---|----------------------|
| A | ἀρμονία τοῦ κόσμου                   | } | φυσικόν<br>naturalis |
|   | musica mundana                       |   |                      |
| B | ἀρμονία τῆς ψυχῆς                    |   |                      |
|   | musica humana                        |   |                      |
| C | ἀρμονία ἐν ὄργάνοις                  |   |                      |
|   | musica instrumentalis (artificialis) |   |                      |
- I. ὕλικόν (= studiul materialului teoretic)
- a. ton (φθόγγος, τὸ ἤρμοσμένον) = armonica
- b. ritm (χρόνος, ῥυθμός) = ritmica } τέλειον
- c. cuvânt (γράμμα, συλλαβή, τὸ λεγόμενον, λόγος, λέξις) = [metrica], text (gramatică)
- II. ἀπεργαστικόν, ἐνεργητικόν = χρηστικόν
- studiu despre creația productivă, compoziția – practic
- a. μελοποιία
1. λῆψις
2. μιξίς
3. χρῆσις
- b. ῥυθμοποιία
- c. ποιήσις
- III. ἐξαγγελτικόν, ἐρμηνευτικόν
- studiu despre creația reproductivă, interpretarea
- a. ὄργανικόν = instrument
- b. ὠδικόν = voce
- c. ὑποκριτικόν = repreare corporală, teatru și artă coregrafică

Prin intermediul scrierilor lui Boethius, conceptul de **a.** este preluat de către teoreticienii ev. med. de limbă lat. unde se identifică cu *musica*. Disciplina **a.** intră astfel în cadrul celor șapte arte liberale: gramatica, retorica și dialectica (*trivium*); aritmetica, geometria, muzica și astronomia (*quadrivium*\*). Scolastica imprimă conceptului **a.** o puternică nuanță mistică, simbolic-matematică. Sf. Augustin, care scrie cele șase cărți ale sale despre muzică, Cassiodor și întreaga patristică și scolastică sunt tributar, în sens neopitagoreic și neoplatonic, unei ideai armonice supreme („a. eternă“), cu toate că prin Hucbald, Odo de Cluny și Guido d'Arrezzo începe să se profileze linia unei teorii\* practice a muzicii, care va duce la formularea conceptului **a.** ca disciplină a compoziției (2) muzicale (**a.**, III, 2). Totuși, sensul noetic al **a.** preocupă filosofia Renașterii\* și a epocilor următoare. Cusanus, Paracelsus, Bruno interpretează conceptul în sens rațional. Descoperirea spectrului armonic al sunetului de către Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) concordă cu noi speculații cosmologice la Kepler (*Harmonices mundi*, 1619). Tipică pentru baroc\* este formularea de către Leibniz a conceptului de **a.** prestabilită, drept legătură necesară între monade. De asemenea, **a.** dintre trup și suflet, pe care o întâlnim și la Descartes, constituie o preocupare filosofică, pe care filosofia iluministă o va extinde la raportul dintre natură și spirit (Wolf, Kant, Baumgarten), idee pe care o va relua mai ales Goethe. De altfel întreaga filosofie romantică (Fichte, Schelling, Schiller ș.a.) până în pragul epocii moderne, și inclusiv aceasta, se folosește de conceptul **a.** în cele mai diverse aspecte, dar nu atât în sensul de **a.** prestabilită cât de sinteză a elementelor evolutive contrare. Din imensa literatură ce angajează mai îndeaproape muzica, subliniem aici mai ales preocupările de reconstituire istorică a conceptului (Thimus, Schäffe). Din acest punct de vedere se preconizează în timpul nostru reînvierea unei cunoașteri armonice, față de cea faptică, prin simțuri, lumea și întreaga ei alcătuire constituind astfel o ordine armonică (Hans Kayser). (L. R.). II. (*harmonia*). În teoria gr. antică, concordanța perfectă, în cadrul unei octave\*, a tuturor sistemelor consonante. De la această noțiune, **a.** (*ἁρμονία*) a devenit în practica muzicală un

termen sin. cu sistemele\* purtând denumiri etnice (**a.** dorică, **a.** frigică, **a.** lidică etc.) (v. *eh; mod* (I, 1); *systema teleion; greacă, muzică*). III. 1. (în muzica europ.). Dimensiune a texturii muzicale care, prin opoziție cu melodia\*, reprezintă structura spațială (verticală) a acesteia. Împreună cu polifonia\*, se integrează conceptului celui mai general de multivocalitate\*. 2. În sens restrâns, știința și disciplina (echiv. germ. *Harmonielehre*) construirii structurilor verticale (acordurilor\*), a înlănțuirii și funcțiilor (I) lor. Acordul identificat cu trisonul (odată cu recunoașterea terței\* ca interval consonant) subsumează o seamă de fenomene proprii muzicii europ. Între sec. 17–19: gamă\*, interval\* (ca dispoziție simultană și, totodată, succesiv-melodică), consonanță\*, disonanță\*, cadență (I), alterație\*, modulație\*, cuprinse toate în fenomenul general al tonalității (I). ■ Practica muzicală a Renașterii\*, care a pus tot mai mult accentul pe gândirea acordică și pe stilul monodiei\* acompaniate (evidențiate atât prin „urcarea“ melodiei principale la vocea (2) superioară cât și prin impunerea „basului fundametal“ ca voce de bază, purtătoare și determinantă a acordului – Rameau), a înlocuit treptat polif. prin procedeul basului cifrat\*. O anumită nediferențiere a treptelor\*, cu excepția momentelor de cadență, în practica basului cifrat și a **a. treptelor** (germ. *Stufenharmonik*), duce curând la stabilirea principalelor funcții de T, D, S. O altă consecință a statornicirii gândirii armonice este unificarea modurilor\* medievale apusene prin generalizarea sensibilei\* (componentă, de altfel, a acordului de D în major\*) și canalizarea acestora spre modelul unic, al modului major, cu „dublul“ său minor\* (Zarlino). După descoperirea armonicelor\* superioare ale unui sunet fundamental și, mai ales, aplicarea acestora de către Rameau la fenomenul armonic, gândirea teoretică asupra **a.** capătă o bază (fizical-) obiectivă ce va dăinui până la începutul sec. 20, generând, între altele și lanțul nesfârșit al disputelor din jurul dualismului\*. Ceea ce Rameau inovează, prin celebrul său *Tratat* (1722), în practica **a.**, este identitatea octavei\* pe întregul spațiu muzical, ceea ce a condus la o anume tipizare a acordurilor, în așa fel încât, dublările fundamentalei\* sau cvintei\* (mai rar terței\*) acordului, precum și răsturnările\* sale nu-l disting principial de starea sa

directă. Etapa următoare în teoretizarea **a.**, cu unele consecințe și asupra pedagogiei acesteia, rămăsă încă tributară **a.** treptelor, este marcată de funcționalitate, care, deși acționa în muzica vie, din punct de vedere principal este desăvârșită de Riemann. Funcționalitatea rămâne baza tuturor teoretizărilor în cadrul concepțiilor fenomenologice (Mersmann), ale energetismului\* (Kurth) și polarismului\* (Karg-Elert, Reuter), chiar dacă se recunoaște că o seamă de fenomene ale **a.** din muzica postromantică (supusă, începând cu *Tristan* de Wagner, cromatizărilor\* continue, suspendării rezolvării disonanțelor, enarmoniei (2), echivocului tonal – v. atonalism), nu mai pot fi întotdeauna explicate în lumina unei concepții tonal-funcționale. Reactualizarea polif., în special a celei liniare (v. liniarism), pe de o parte, și cultivarea tehnicii dodecafonice\* (pentru care **a.** reprezintă doar o organizare verticală a sunetelor seriei\*), ar părea că au eliminat **a.** din preocupările compozitorilor sec. 20. Deși aceasta nu mai are importanța centrală din etapele anterioare, **a.** continuă să se dezvolte în virtutea unor principii noi (cele ale funcționalismului devenind, în parte, inoperante). O pondere mai mare a melodismului (ca și în polif., paralel resuscitată), va impune unele suprapuneri intervalice – inclusiv pe cele de cvarte\* – care merg până la înlocuirea trisonului, relații și cadențe de tip modal, etajări bi- și politonale\*, structuri sonantice în care consonanța și disonanța se află într-un alt echilibru decât în **a.** clasică.

*Bibliogr.:* Abert, Hermann, *Die Musikanschauung des Mittelalters*, 1905; Kayser, Hans, *Der hörende Mensch*, Berlin, 1930; același, *Akroasis*, 1947; același, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich, 1950; Schäffe, Rudolf, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin, 1934; Pfrogner, Hermann, *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena, 1953; Haasc, Rudolf, *Grundlagen der harmonikalen Symbolik*, München, 1966; Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Veneția, 1558 (repr. New York, 1963); Ramcau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722 (repr. New York, 1965); Tartini, Giuseppe, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754 (repr. New York, 1966); Weber, Gottfried *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 1817; Marx, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 vol., 1837–1847; Fétis, François-Joseph, *Traité complet*

*de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, 1875; Oettingen, A. von, *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, Dorpat și Leipzig, 1866; Hauptmann, Moritz, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1853; același, *Die Lehre von der Harmonik*, 1868; Riemann, Hugo, *Handbuch der Harmonie*, 1880; același, *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Leipzig, 1919; Rimsky-Korsakov, N.A., *Учебник гармонии*, 2 vol., Petersburg, 1884–1885 (trad. rom., Buc., 1955); Halm, August, *Harmonielehre*, Berlin și Leipzig, 1900; Gevaert, Auguste-François, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, 1905–1907; Schenker, Heinrich, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*: I, *Harmonielehre*, 1906; Luis, R. și Thuille, H., *Harmonielehre*, Stuttgart, 1907; Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Viena, 1911; Kurth, Ernst, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, Berna, 1913; același, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berna, 1920; Hauer, Joseph-Matthias, *Vom Wesen des Musikalischen*, Leipzig și Viena, 1920; Eimert, Herbert, *Atonale Musiklehre*, 1924; Erpf, Hermann, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927; Koechlin, Charles, *Traité de l'harmonie*, 3 vol., Paris, 1929–1930; Maler, Wilhelm, *Beiträge zur durmolltonalen Harmonielehre*, 1931; Nüll, Edwin von der, *Moderne Harmonik*, Leipzig, 1932; Andrews, H., *Modern Harmony*, Londra, 1934; Hindemith, Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, 1940 (trad. rom., Buc., 1967); Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Rower, J., *Tonalen Instruktionen*, 1951; același, *Die harmonischen Grundlegen der Musik*, Kassel, 1970; Jelinek, Hanns, *Anleitung zur Zwölfonkomposition*, Viena, 1952; Reuter, Fritz, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts*, Hale (Saale), 1952; Costère, Edmond, *Lois et styles des harmonies musicales*, Paris, 1954; același, *Mort ou transfiguration de l'harmonie*, Paris, 1962; Keller, W., *Handbuch der Tonsatzlehre*, 1957; Negrea, Marijan, *Tratat de armonie*, Buc., 1958; Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, 1968; Bardos, Lajos, *Modális Harmóniak*, Budapesta, 1961; Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, Buc., 1976; Buciu, Dan, *Elemente de scriitură modală*, Buc., 1981; Terényi, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900–1950)*, Cluj, 1983; Cluj, 2001; Firca, Gheorghe, *Structuri și funcții în armonia modală*, Buc., 1988; Türk, Hans Peter, *Armonia tonal-funcțională*, vol. 1, Oradea, 2002. (G.F.)

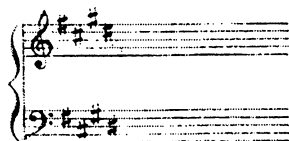


**armoniu** (< it. *armonio, armonium*; fr. engl. *harmonium*; germ. *Harmonium*), instrument muzical cu claviatură\*, construit pe principiul tuburilor sonore (v. orgă) în care coloana de aer este pusă în vibrație de oscilația periodică (v. vibrație) a unei ancii\* metalice libere (care nu acoperă întreaga deschidere a tubului). Preocuparea pentru realizarea unui instr. care să păstreze posibilitățile coloristice de care dispune orga, dar să aibă dimensiuni mult reduse și o sonoritate delicată, traversează întregul sec. 19. În 1840, inventatorul fr. Alexandre Debain patentează *harmonium*-ul, instr. în a cărui concepție reunește toate cuceririle predecesorilor săi (Gabriel Joseph Grenie, Voit von Schweinfurt, Payer, ș.a.) cu adăugarea a 4 registre (II, 1) timbrale. Perfecționări ulterioare sunt aduse de J. Alexandre, Martin V. Mustel ș.a. Partea exterioară a mecanicii a. cuprinde: claviatura [care în mod obișnuit are o extindere de 5 octave, Do-do<sup>4</sup>], butoanele (care la instr. uzuale acționează asupra celor 4 serii de tuburi sonore de construcție diferită, corespunzând celor 4 registre timbrale de 8, 16, 4 picioare (2)] și pedalierul\*. Pentru emiterea sunetului este determinat în primul rând timbrul\*, apoi, prin acțiunea simultană a pedalelor (ce acționează burdufurile) și a clapelor, aerul conținut în burdufuri este dirijat asupra anciilor din tuburi, care sunt, astfel, puse în vibrație. A. dispune de posibilitatea de a varia presiunea aerului din burdufuri cu ajutorul pedalelor, de a reda efecte de tremolo\*, surdină\*, prelungirea sunetului, precum și de a amplifica volumul sonor (fie cuplând mai multe octave\*, fie printr-un dispozitiv de valve acționat cu genunchii). Prin dimensiunile sale mult mai mici decât ale oricărei orgi, prin prețul său convenabil, a. este preferat acesteia din urmă; este mult utilizat în scopuri didactice. Pentru a. au scris C. Franck, A. Guilmant, A. Eler și G. Mahler (care îl utilizează în *Simfonia a VIII-a*, alături de orgă). (C.A.B.)

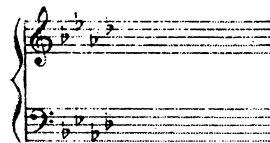
**armonizare**, înveșmântare armonică a unei melodii\* (vocale sau instrumentale); completarea prin acompaniament\* a unei linii melodice principale. A. *corală*, alăturarea a trei, patru sau a mai multor voci (2) formând un tot armonic vocal cu sonoritate caracteristică. (I.R.)

**armură**, grup de semne de alterație\* așezate imediat după cheie\*, pe portativ \*, la începutul unei piese muzicale, având efect, de regulă, pe

întreaga lucrare și în toate octavele\* cuprinse de ambitusul\* lucrării respective. Se schimbă odată cu apariția unei noi a. și, uneori, după ce vechea a. a fost anulată prin semne de precauție (becari\*). La locul schimbării, în ortografia clasică, se pune dublă bară de măsură [v. bară (II. 4)]. Structura pieselor de tip tonal-funcțional este redată prin a., astfel încât numărul diezilor\* sau bemolilor\* corespund tonalității (2) de bază majore sau relative\* sale minore. Semnele de alterație se așează în a. în ordine de cvarte\* perfecte descendente pentru diezi\*:



și de cvarte\* perfecte ascendente pentru bemoli\*:



**arpa v. harfă.**

**arpa doppia v. harfă.**

**arpanetta v. harfă.**

**arpeggiando** (și **arpeggiato**) (cuv. it., „arpegiind“ și „arpegiat“), cuvânt derivat de la *arpa* = harfă\*; a imita cântarea harfei, executând succesiv sunetele unui acord\* (ex. a) Indicația tehnică pentru un pasaj de acorduri ce trebuie executate arpegiat. Contrariul acordului\* placat. Se mai notează și cu o linie ondulată așezată înaintea acordului, uneori având o săgeată la extremitatea superioară sau inferioară pentru a preciza sensul ascendent sau descendent al arpegierii (ex. b); abrev. *arpeg.* (B.C.)

**arpeggio** (cuv. it.) v. **abreviații; arpeggiu.**

**arpeggione** (cuv. it.), instrument cordofon cu arcuș, ieșit din uz, asemănător chitarei\*, construit de Georg Stauffer la începutul sec. 19. Cele 6 coarde au fost acordate\* în *Mi La re sol si mi*<sup>1</sup>; partida\* era notată în cheia\* *fa, do* (tenor) sau *sol*, după necesitate. În cheia *sol*, notele se citeau cu o

octavă\* mai jos. Schubert a compus o *Sonată* pentru a. Sin. it. *chitarra coll'arco*, *chitarra d'amore*; echivalent fr. *guitare d'amour*. (W.D.)

**arpeggiu** (< it. *arpeggio*), intonarea succesivă a sunetelor unui acord\* în sens ascendent sau descendent: (B.C.)



**arpicordo** (cuv. it.) v. **clavecin**.

**Ars Antiqua** (cuv. lat., „artă veche“), termen adoptat de istoria muzicii pentru desemnarea perioadei premergătoare celei numite *Ars Nova*\* și cuprinsă între cca. 1160–1325. Încă spre sfârșitul sec. 11 pe teritoriul actual al Franței începuseră a se forma, în cadrul importanțelor așezăminte ecleziastice (mănăstirile Sf. Martial și Sf. Victor), adevărate școli muzicale. Tradiția astfel creată a cunoscut înflorirea prin Școala de la Notre Dame. Faima acesteia, considerată ulterior adevăratul centru al A. s-a datorat străluciților membri ce au alcătuit-o și ale căror nume sunt primele păstrate în istoria muzicii culte europene: *Albert(us)*, *Léonin* (*Leoninus*) și *Pérotin* (*Pérotinus*) (supranumit de contemporani, pentru prodigioasa activitate și uimitorul talent, *Pérotin le Grand*). A. se caracterizează prin dezvoltarea genurilor liturgice polifonice\* într-un proces paralel, de interdeterminare, cu evoluția notației\* muzicale, de la reperle alfabetice și prin neume-accent (1) până la scrierea pe portativul\* cu 4 linii. Dezvoltarea formelor\* a avut la bază tendința firească a vocilor (2) superioare tenorului (3) de a se mișca tot mai liber, în valori de durată (1) mai scurte. Genurile respective s-au constituit prin adăugarea succesivă a vocilor, „în straturi“, având la bază fie o melodie de *Cantus planus*\* (în *organum*\* și *motetus*\*), fie un cânt lat. liturgic netradițional (în *conductus*\*). Numărul de voci, considerând și tenorul, le conferea denumirea *duplum*, *triplum*\* sau *quadruplum*\*. *Organum* pe vocalize (1) sau ornamentat\* se alcătua din tenorul liturgic riguros care-și augmenta\* mult valorile pentru sincronizare cu vocea (*vox organandi*, căreia i se putea adăuga o a doua și rareori o a treia) îmbogățită mult cu melisme\*. În funcție de

caracterul solemn al marilor sărbători bis., soliștii și corul (uneori susținut instr.) interpretau lucrări de genul *organum*. Cele compuse de *Pérotin*, de ample proporții (depășind adesea durata de 25 min.) denotă un excepțional simț al formei prin contrastul și echilibrul pe suprafețe muzicale mari,

realizate cu ajutorul unor procedee simple, ca: imitația\*, variațiunea (1) ritmică și dezvoltarea melodică a celulelor tematice de bază. Dintre cele mai interesante, rămân până astăzi: *Alleluia Nativitas* (triplum), *Viderunt* (quadruplum) și *Sederunt* (quadruplum). *Organum* s-a păstrat, ca gen, în cadrul ecleziastic și stă la originea motetului, dispărând spre sfârșitul sec. 13. Spre deosebire de acesta, *motetus* s-a transformat perpetuu, creând condițiile favorabile tranziției spre *Ars Nova* și constituind adevărata origine a polifoniei renascentiste. *Conductus*, inițial cu text pios, va tinde spre laicizarea subiectelor, păstrând însă lb. lat. Important este cazul în care autorul polif. nu preia melodia tenorului, ci o alcătuiește el însuși, astfel compozitorul aflându-se, pentru prima oară în istoria muzicii, în fața colii albe de hârtie în momentul începerii lucrului. Pe la 1260, *Pérotin*, colegii și elevii săi au alcătuit un repertoriu muzical vast, ce a cunoscut o rezonanță universală. Manuscrise-copii ale acestei culegeri s-au păstrat în Anglia, Scoția, Italia și Spania, iar mărturiile de interpretare a lucrărilor conținute au fost găsite la mai mult de un secol de la moartea lui *Pérotin*. (Ad.P.)

**ars inveniendi** (cuv.lat. „arta invenției“) v. **compoziție** (1).

**arsis** (< gr. ἀρσις, „ascensiune, ridicare“), valoare (II, 1) sau grup de valori ritmice plasate în opoziție metrică neaccentuată. Tactarea\* a. se face în general printr-un gest ascendent al brațului, al cărui sens se opune mișcării de tactare a *thesis*\*-ului. (S.R.)

**Ars Nova** (lat. „artă nouă“), termen apărut în sec. 14, în Franța, desemnând tendințele muzicale noi, în poziție cu *Ars Antiqua*\* ce desemna școala componistică a lui *Léonin* și *Pérotin* de la Notre-Dame

(sec. 13). Termenul **A.** este introdus de către Philippe de Vitry, teoretician și „campion al avangardei“, care își susține cu vehemență ideile. Astfel, în Franța sec. 14, este cunoscută prima înfruntare pe tărâmul muzicii între vechi și nou, între tradiție și inovația care va duce spre „muzica viitorului“. Principalele probleme cu care se confruntă **A.** sunt cele ale notației (**III**) și ritmului. Notația ritmică stabilită după inovațiile lui Pérotin (impulse de contrapunt\*), consolidată și legiferată de bis., se încadrează în sistemul muzical *mensurat\** sau *proporțional\**, în care valorile *longa\**, *brevis\** și *semibrevis\** erau exclusiv ternare\*. Efortul novator al sec. 14 tinde spre eliberarea din această constrângere, promovând scrierea în ritmică variată, divizarea valorilor și în doi (binară\*) nu numai în trei (ternară\*). Tratatul lui Philippe de Vitry, *Ars Nova* (1325), pune bazele sistemelor ritmice variate și îmbogățește notația, adăugând valorilor de note existente și alte valori mai mici, cum sunt *minima\**, *semiminima\** și *fusa\**. Libertatea ritmică preconizată atrage după sine libertatea suprapunerii vocilor (**2**) în mersuri melodice independente, pe texte diferite, în lb. lat. și lb. pop. (vulgară), în același timp. Procedeele componistice foarte apreciate de compozitorii din **A.** sunt acelea ale *isorithmiei\** și așa-numitul procedeu *hoquetus\**. Printre reprezentanții de frunte ai **A.** se numără Guillaume de Machaut (1305?–1377). **A.** it. înflorește îndeosebi la Florența, în aceeași perioadă. Pornind de la exemplul fr., muzica it. capătă repede un caracter original, teoretizat de Marchetto de Padova în tratatele sale de teorie a muzicii: *Lucidarium in arte musicae planae* și *Pomerium in arte musicae mensurateae*, concretizat în muzica lui Pietro Casella (creatorul madrigalului\*), Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna și Francesco Landino. Alături de madrigal, genuri foarte pop. ale epocii sunt *caccia\** și *ballata* [v. baladă (**1**, **1**, **2**)]. Inovațiile din domeniul notației permit, în Italia, eliberarea muzicii de text, contribuind la nașterea genului muzicii instr. polif. (M.M.)

#### ars solfandi v. solmizare.

**articulare** (articulație), asigurarea unei execuții clare, răspicate a discursului muzical. În arta cântului, noțiune a împrumută semnificația și unele modalități tehnice din vorbire. În arta instr., diferite moduri de **a.** asigură claritatea expunerii și o largă alegere a mijloacelor expresive. Între termenii *staccato\** și *louré\** care constituie de ex. extremele noțiunii de **a.** la vl. – instrumentiștii dispun de o fină gradație în folosirea acestei tehnici. Estetica

enesciană, reactualizând termenul *louré*, a conferit stilului violonistic o mare comunicativitate, prin adevărate inflexiuni de grai. V. *Frazare*. (G.M.)

**as**, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la\** *bemol\**. Echivalent engl.: *A flat*. (I.R.)

**asas**, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la\** *dublu-bemol*. Echivalent engl.: *A double flat*. (I.R.)

**asemănândă v. prosomie.**

**ăsmata** (cuv. gr.) v. **bizantină, muzică.**

**ăsmata exoterikă** (loc. gr.) v. **cântec de lume.**

**asonanță**, (în versificație) rimă imperfectă sprijinită pe vocale finale accentuate (uneori aceleși vocale sau doar apropiate), ignorându-se potrivirea consoanelor precedente sau următoare din aceeași silabă sau de după accentul tonic [v. accent (**III**)]. **A.** este frecvent întâlnită în poezia pop. românească: *Și le-am fost de mângâiere/ Ca și luna printre stele*. În poezia medievală a popoarelor nordice, **a.** constituia, alături de aliterație\*, un important principiu de versificație. (G.F.)

**assai** (cuv. it. „mult, foarte“), cuvânt menit să accentueze o indicație de tempo (**2**) sau de expresie (ex.: *allegro a.*, *espressivo a.*). (B.C.)

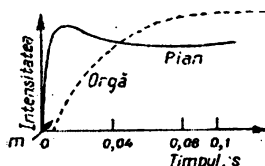
**așug** (ашуг, cuv. rus. < tc. *âștk*, „îndrăgostit“, dar și „trubadur“), rapsod popular (poet, cântăreț și instrumentist), în Azerbaidjan și Armenia precum și în unele republici din partea orientală a fostei U.R.S.S. sau în alte țări învecinate cu acestea. **A.** își acompaniază melodiile și își realizează improvizările la instr. de coarde (*saz\**, *tar* sau *kemânçe\**). **A.** se constituiau în școli poetice și de interpretare, preocupate de valorificarea unor elemente puternice ancorate în tradiție (aportul creator al interpretului constând mai ales în varierea, după legi precise de versificație și melodice, a modelelor consacrate). V.: *akîn*; *gusan*; *maqam*.

*Bibliogr.*: Kușnarcev [Kușnarian], H. S., *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Leningrad, 1958; Manoukian, Manouk. *La musique des gossannes contemporains*, în: RRHA TMC, X, nr. 1/1973. (G.F.)

**atac** (< fr. *attaque*) **1.** (acustică muzicală) Perioada de trecere de la starea de repaus la cea de vibrație\* stabilă a unei surse sonore (voce, instr. muzical etc.). În evoluția temporală a sunetului\* îi urmează așa-numitul *regim permanent* (staționar, de stabilitate a sunetului), după care are loc trecerea inversă, de la

vibrație la repaus, numită perioada de *extincție* a sunetului. Ambele perioade formează conținutul noțiunii de *proces tranzitoriu* al sunetului. ■ Microanaliza sunetului muzical (efectuată cu aparatura electroacustică modernă) a condus la depășirea concepției clasice după care sunetul ar fi un fenomen uniform în timp, stabil în frecvență\*, intensitate (1-2) și timbru\*, conform schemelor din acustica fizică. După noile concepții, bazate pe cercetări fine efectuate asupra înregistrărilor\* de mare fidelitate, s-a ajuns la concluzia că sunetul muzical este în realitate un fenomen complex, lipsit de orice uniformitate în timp, chiar dacă s-ar urmări acest lucru. A. și extincția sunetului nu sunt instantanee, din cauza întârzierilor inevitabile provocate de inerția fizică a maselor care participă la vibrație. Cu cât a. sunetului este mai brusc și mai puternic, cu atât spectrul sonor este mai bogat, conținând frecvențe continue, ceea ce îi conferă caracterul de zgomot\*; acesta se suprapune peste zgomotul specific al emisiei sonore a instr. muzicale respective (frecarea arcușului, suflul executantului etc.). Același efect are loc, cu o amplitudine mai mică, la trecerea rapidă de la piano\* la forte\*. În timpul a., intensitatea crește *treptat* de la zero la valoarea finală (dorită), în timp ce la extincție ea scade, tot *treptat*, la zero. Durata a. variază după natura instr. considerat: trp. 20 milisecunde (0,02 s) clar. 40 ms, vl. 50 ms, sax. 60 ms, fl. 200 ms etc. La pian, intensitatea maximă a sunetului este atinsă foarte repede, spre deosebire de orgă (v. fig.). Sunetul pianului nu are un regim permanent propriu-zis, nefiind întreținut, astfel că intensitatea lui scade încet, începând chiar de la maximumul atins, până la extincție, și oscilând ușor. La orgă, a. durează 0,02–0,04 s (tuburi cu ancie – tuburi cu gură de fluier), iar intensitatea se menține aceeași până în momentul ridicării degetului de pe tastă\*, după care urmează perioada de extincție. S-a constatat că, chiar în cazul sunetelor întreținute (instr. de suflat, cu arcuș, orgă etc.), frecvența, intensitatea și timbrul nu sunt absolut uniforme (constante) decât pe o durată de cel mult 100 ms. Sunetul muzical este așadar un fenomen continuu variabil în timp, oricât s-ar vrea să se realizeze constanța caracteristicilor lui. ■ Importanța perioadelor tranzitorii de a. și extincție a sunetului este mai mare decât aceea a regimului staționar. Modul în care se desfășoară a. și extincția, iar nu regimul stabil, creează adevărata personalitate a sunetului, diferită de altele. Eliminând de pe o

înregistrare pe bandă „capul“ și „coada“ sunetului, audiția „corpului“ său (a regimului permanent) nu mai este suficientă pentru individualizarea sigură a instr. emițător. (D.U.) 2. Moment care marchează emisia sonoră vocală sau instr. Potrivit tehnicii vocale sau instr. (instr. cu coarde, de suflat, de percuție\*, cu claviatură\*), a. va avea caracteristici diferite. 3. În orch. noțiunea de a. semnifică, pe lângă accentul (1) inițial, și intrarea unui grup de instr. (G.M.) 4. Element tehnic al muzicii contemporane, în special al celei post-seriale\*, care, din atribut subsidiar al calității sunetului (în special al timbrului), tinde să devină un parametru\* de sine stătător. În practica de creație, a. intră însă mai curând în sfera articulației\*, a cărei extindere (începând cu muzica lui Bartók, în care s-au remarcat deja sunetele *non vibrato\**, *pizzicati\** speciali, *arpeggierele\** ascendente și descendente, diversele „colorări“ ale sunetului prin plasarea arcușului în diferite porțiuni de coardă etc.) contribuie nu mai puțin la îmbogățirea ei, în orice caz, la modificarea timbrurilor. De o utilizare a proprietăților a. (1) se poate vorbi în cadrul muzicii electronice\* și în general al celei înregistrate\*, unde tăierea a. sau recurența\* sunetului (deci plasarea a. la sfârșitul acestuia) pot depersonaliza sunetul, îi pot modifica natura. Cazul limită al a., transformarea sa în propriul său negativ, îl constituie utilizarea (cu deosebire de la Xenakis încoace) a *glissado\**-urilor continue, în care practic a. dispăre din memoria auditivă. Autonomia a. (= articulației) se traduce în muzica post-serială prin operarea diverselor moduri de a. (desigur subiectiv alese de către compozitor) în cadrul unei ordini prestabilite, ca o consecință ultimă a serializării (după ce înălțimile (2), ritmul\* – la serialiști – și intensitățile (2) – la Messiaen – fuseseră supuse aceluiași proces). (R.S.)



Variația intensității sunetului pe durata a 100 ms (0,1 s) Cum s-a marcat momentul apariției sunetului la orgă.

Atac (1)

**a tempo** (loc. it.) v. **al tempo**.

**atonalism.** Raportat la etimologia sa: *atonalitate* (respectiv *atonal*), ca antinomie a tonalității (1) (tonalului), a. își dezvoltă, în baza sa tehnic circumscrisă, conținutul imediat. Este clar, deci, că a. are numai această existență antinomică și – în sens diacronic – una de negație față de o realitate care îl condiționează și îi este totodată preexistentă. Atonal – a., noțiuni care, aparent, ar fi putut fi excluse, în virtutea acestor considerente acuzat speculative, din vocabularul muzicienilor (partizanii academismului și, deci, ai „tonalismului“ îl consideră, de altfel, ca pe un indiciu de degenerescență, ca pe o abatere de la legile firești ale fenomenului sonor), își vădesc însă pe deplin legitimitatea în realitatea însăși, în dinamica devenirii muzicii sec. 20. A. înregistrează, în chiar această realitate muzicală imediată, o luare de atitudine din partea creatorului, față de sistemul muzical al tonalității, ca dat anterior, cu legile sale de coeziune internă, cu acea intra-raportare și ierarhizare a funcțiilor\* față de centrul tonic\* și, în același timp, cu acea inter-raportare a acestor entități, care sunt tonalitățile (2), în așa fel încât întreg spațiul muzical, diatonic\* și mai apoi cromatic\*, este „acoperit“ prin această ordine tonală. Deoarece armonia (III, 1) a fost domeniul predilect și cel mai propriu, artizanal vorbind, în care compozitorul a „ascultat“ de legile tonalității (făcându-le totodată să se supună strategiei muzicale într-o compoziție sau alta), a. a început să se manifeste tocmai pe acest tărâm, al armoniei. Lărgirea continuă a sferei armoniei la romantici, prin continua cromatizare a melodiei și a structurii acordice, modulațiile\* la tonalități (2) îndepărtate, polivalența unor acorduri (ce aparțineau virtual mai mult tonalității), disonanțele\* nerezolvate au dus deja tonalitatea (1) spre limitele ei, chiar dacă în principiu și pe porțiuni restrânse „sentimentul tonal“ mai acționa încă. În mod unanim este considerată ca reprezentând un punct culminant al acestui proces opera *Tristan și Isolda* de Wagner, care, din chiar primele două acorduri\* ale Preludiului ei, ilustrează, aproape printr-un „concentrat“ structural, toată această stare a armoniei romantice, „criza acesteia“, cum o definise Ernst Kurth. Romantismul târziu, ce cuprinde în parte și primele două sau chiar trei decenii ale sec. 20, avea să se bazeze pe același

sistem armonic, ducând mai departe disoluția sistemului tonal, în sensul în care l-a transmis tradiția de două sec. a muzicii occidentale. A., propriu, parțial, creației unor Reger, Pfitzner, Scriabin, Richard Strauss și – în fazele de început ale activității lor componistice – unor Schönberg și Berg, relevă clar acum opoziția principială față de tonal și tonalitate: slăbirea coeziunii interne a datelor tonalității – chiar independența acestora –, intra și interraportarea liberă a funcțiilor\*, un cromatism\* hipertrofiat – chiar dacă încă nu total, – o absolutizare, dusă, paradoxal, până la negare, a dimesiunii armoniei (și dizolvarea în aceasta a oricăror elemente ce mai denotau independența intonațională și ritmică a melodiei). Toate acestea au condus la un fel de complicare barocă a discursului și, mai ales, a scriiturii, care a conferit operelor apărute în această perioadă un caracter elaborat și, oarecum, ermetic. Faptul nu a împiedicat apariția unor opere remarcabile bazate pe a., cum sunt, pentru a ne referi doar la două lucrări – *Pierrot lunaire* de Schönberg și *Salome*, op. 54, de R. Strauss, în care densitatea și expresivitatea tematică, sugestivitatea procedeeilor (chiar a celor extramuzicale – de declamație\* de exemplu) sau orchestrația\* au pus accentul pe conținutul adânc psihologic. A. se aseamănă, astfel, mai ales prin propunerile sale constructive, cu precubismul lui Cézanne, căci întregă această stare de „suspensie“ în care se aflau elementele muzicale avea să cedeze – ca și în cazul cubismului – unei alte stări, ce va „coagula“ aceste elemente, le va da o nouă coeziune, în virtutea unor noi principii de ordine, proprii sistemelor imediat următoare: dodecafonia\* și serialismul\*. (G.F.)

**a tre** (loc. it. „în trei, câte trei“) 1. Indicație tehnică utilizată în partiturile\* în care trei instrumente sunt notate pe un singur portativ\* (ex. 3 trb.) și arată că, într-un pasaj notat cu un singur rând de note, cele trei instr. cântă la unison\*: abrev. a 3. (V. și *a due*). 2. Termen ce arată reunirea a trei partide instr. În *sonata-trio* („sonata a. t.“). V. *sonată*. (B.C.)

**attacca** (cuv. it. „atacă“), indicație conform căreia, la o schimbare marcată *da tempo* (2) sau la înlănțuirea a două părți (1) dintr-o lucrare, trecerea trebuie făcută direct, fără întrerupere. (B.C.)

**aubade** (cuv. fr. [obad]; <*aube*, „zori“; echiv. sp. *alborada*\*). Inițial, cântec de trubaduri\* despre

despărțirea îndrăgostiților în zori (v. *alba*). În sec. 17–18, muzică executată dimineața, eventual sub ferestrele unui personaj de vază sau la ceremonia sculării lui. E opusul serenadei\*. Ulterior, unii compozitori (Bizet, Lalo, Rimsky-Korsakov, Enescu) au început să aplice termenul de **a.** unor piese cu caracter idilic dar fără o funcție anume. (A.M.)

**aube** (cuv. fr.) v. **alba**; **aubade**.

**Auftakt** (cuv. germ. „înainte de tact, de măsură“) 1. anacruză (2). În dirijat\*, gestul prin care dirijorul indică intrarea (2) orchestrei\* sau a corului (1), independent de faptul că această intrare se produce pe un timp\* accentuat sau neaccentuat (v. accent III, 1). (A.J.)

**augmentare** (< lat. *augmentatio* „mărire“), procedeu contrapunctic de modificare a aspectului

unei linii melodice prin mărirea duratelor (1). Își găsește aplicare în special în formele polif. imitative: canonul\* și fuga\* – în aceasta din urmă, ca mijloc de transformare a temeii\* cu prilejul stretto\*-ului. Creșterea duratelor se face în mod proporțional, păstrându-se fizionomia ritmică originară. În ritmul binar\* duratele de obicei se dublează, iar în cel ternar\* se triplează, arareori intervin proporții mai mari. **A.** poate fi combinată cu alte procedee contrapunctice ca de exemplu cu inversarea\* desenului melodic. Prin **a.** se obține o subliniere a liniei melodice, care câștigă în relief și prestanță. Din acest motiv ea apare mai ales în părțile concludive ale diverselor lucrări. Prezentă încă din perioada *Ars antiqua\**, **a.** a cunoscut o mare răspândire în arta polifoniștilor flamanzi (sec.

ex 1

Canon cu augmentare și inversare [J.S. Bach, *Arta fugii*, *Contrapunctus VIII*] etc.

ex 2

Andante maestoso ( $\text{♩} = 50$ )

Cl. *p*

Fag.

(Allegro)

Cl. Corn *p*

Fag.

(R. Wagner, *Uvertura „Tannhäuser“*)

16 – v. neerlandeză, școală) și apoi în muzica barocului\*. Se întâlnește și mai târziu, la clasici și la romantici, la cei din urmă a. putând afecta și metrul (2). În creația contemporană este aplicată adeseori într-un mod liber, în scopul schimbării profilului ritmic inițial. Ant. *diminuare*\*. (L.C.)

**aulet** v. **aulodie**.

**auletică** v. **aulodie**.

**aulodie** (< gr. αὐλωδία), cânt vocal acompaniat de aulos\* la vechii greci (spre deosebire de a., *auletica* semnifică execuția pur instrumentală la aulos). Potrivit tradiției mitice, a. și-ar avea originea în cultul lui Dionysos. Practicantul a. (aulețul) trebuie să respecte așa-numitul nomos\* aulodic, adică legi ce fixau anumite formule melodice. V. *chitarodie*. (Cl.L.F.)

**aulos** (cuv. gr. αὐλός). În Grecia antică, instrument aerofon cu ancie\* dublă, prevăzut cu 4–5 orificii. A fost preluat, se pare, din Asia (cel mai vechi exemplar a fost găsit în mormântul regelui sumerian Ur, cca 2700 î.Hr.). Instr. folosit adesea împerecheat (*dioulos*), era legat de ceremoniile cultice, profane și de teatru. Romanii îl cunoșteau într-o formă mai evoluată, sub denumirea de *tibia*\*. V. *aulodie*. (W.D.)

**autentic**, **ă** (< lat. *authenticus* [αὐθέντης]; echiv. gr. χύριος [ἤχος]) v. **cadență** (1); **eh**; **mod** (1, 3).

**autofone, instrumente** v. **instrumente** (1)

**automelă** (Biz.) (< gr. αὐτόμελον, „însăși glăsuitoare“; sl. самогласна), imn în formă de tropar\* care își are melodia sa proprie, neîmprumutată de la alte genuri. Este scrisă în versuri. Melodia a. poate circula și cu alte texte. Spre deosebire de irmos\*, care servește ca model în canoane (2) adică pentru troparele înlănțuite printr-o temă comună, a. este un model pentru stihirile\* sau troparele izolate, adică pentru așa-numitele prosomii\*. Sin.: *samoglasnică*. (S.B.B.)

**autopian** v. **pianolă**.

**auz I. 1. A. fiziologic**, simțul prin care se percep sunetele. Analizatorul auditiv cuprinde: urechea, căile auditive spre scoarța cerebrală și ariile auditive corticale. Variațiile de presiune produse de vibrațiile\* corpurilor sonore, captate direcționat de urechea externă și transmise prin conductul auditiv la timpan sunt transformate în vibrații mecanice; în urechea medie acestea deplasează oscioarele-pârghii ale căsuței timpanului (ciocanul, nicovala și scărița) care leagă timpanul de fereastra ovală a

melcului, amplificând vibrațiile. Căsuța comunică posterior cu cavitățile mastoidiene care au rol de cutie de rezonanță, iar anterior cu naso-faringele prin trompa lui Eustache, a cărei deschidere în timpul deglutiției restabilește o presiune internă egală cu cea atmosferică, absolut necesară bunei funcționări a timpanului. Vibrațiile se transmit sub formă de unde de compresiune lichidului peri- și endolimfatic al urechii interne; aceasta cuprinde labirintul osos și membranos, respectiv vestibulul comunicând cu cele 3 canale semicirculare (organul echilibrului) și cu melcul (organul auzului). În melc, mișcarea lichidului pune în vibrație membrana bazilară, excitând selectiv, pe zone, și celulele senzoriale ciliate (c. 24 000–30 000) ale organului Corti, așezate paralel. Fenomenul transformării energiei fizice în influx nervos și întreg mecanismul analizei sunetului nu e încă elucidat. Teoria armonicelor\* (Helmholtz) e amendată de cercetările moderne (ex. Georg von Békésy, 1899–1972, premiul Nobel 1961). Vibrațiile membranei bazilare, cu o regiune de maximă amplitudine\* în funcție de frecvență\*, generează potențiale electrice, care sunt transmise în impulsuri de diverse grupări de fibre auditive (formând, împreună cu cele vestibulare ale echilibrului, pereche a a 8-a de nervi cranieni) prin variate formațiuni bulbare, apoi diencefalice ambelor emisfere ale cortexului temporal – sediul recepției imaginilor auditive (ariile 41, 42, 22 și 52 ale lui Brodmann). Procesul de analiză și sinteză auditivă, început în melc, se perfecționează pe măsura apropierii de scoarță, unde se produc reprezentări sonore și generalizări. Diversitatea ariilor auditive și a legăturilor cu cele motrice, vizuale, de memorare, de integrare intelectuală etc., asigură percepția „integrată“ a muzicii (Encicl. *Fasquelle*). Percepția sonoră are o mare relativitate, un caracter „zonal“; fiecărui sunet îi corespunde o „zonă“ (N. A. Garbuzov) de excitație nervoasă sau o „plajă neuronală“ (Collaer) de c. 20 Hz\*, iar calitățile sunetului sunt într-o complexă interdependență. Timpul (durata) minim de percepere ar fi de 1/20–1/10 secunde (Fritz Winckel). Zona audibilității umane, care scade cu vârsta, cuprinde frecvențe (înălțimi (1)) între 16 și 20 000 Hz și intensități (1) între 0 și 120 dB\*. În registrul (1) mediu cea mai mică diferență de frecvență perceptibilă ar fi 12 cenți\*, respectiv c. 3

Hz = 1/40 ton (Winckel) sau de 1/200 ton (Willems), iar de intensitate 0,2 dB (Winckel) sau 1 dB (Popescu-Neveanu). Perceperea timbrului\* e un proces psihic subtil, bazat pe fuziunea componentelor spectrului sonor și regimul tranzitoriu al sunetelor [v. atac (1)]. Audiția biauriculară asigură localizarea sursei sonore, prin aprecierea diferenței de fază a vibrațiilor care ajung la cele două urechi. În perceperea mai multor sunete simultane pot apărea armonice\* subiective, sunete adiționale sau diferențiale (v. bătaii), efectul de „mască” (acoperirea unor sunete mai înalte sau mai slabe) etc. Rapiditatea și precizia percepției cresc în prezența unui fond sonor constant (A. Daniélou). 2. A. psihologic modifică percepția auditivă în funcție de: *proprietățile obiective ale stimulului* (randament maxim la intensități medii, dependența de durata acțiunii stimulului, de frecvența și contextul apariției acestuia; variațiile aleatorii ale stimulului diminuează precizia percepției) sau de: *factorul psihofiziologie și de personalitate* (generând fenomene legitime ca: adaptarea, sensibilizarea, saturația, depresia, oboseala, depinzând de vârstă, de factorii tipologici și temperamental, de stările de „set” sau motivație, de contextul social de manifestare a subiectului etc.). II. A. muzical, capacitatea senzorială, emoțională și rațională de considerare a fenomenului sonor, condiționată social și istoric. A. senzorial, capacitatea de a primi obiectiv impresiile (nivel bulbar); a. afectiv, capacitatea de ascultare subiectivă, urmată de o apreciere calitativă (nivel diencefalic): a. rațional, sinteza experienței senzoriale și afective (nivel cortical). În practica muzicală cele 3 aspecte formează o unitate. A. melodic, capacitatea de a recepționa, trăi, recunoaște și reproduce o melodie (Popescu-Neveanu). A. armonic, capacitatea superioară de integrare într-o configurație unitară de două sau mai multe sunete (melodii) emise concomitent. A. relativ, conștiința raporturilor sonore (de la intervale\*, trepte\* funcționale la denumirea sunetelor). Cuprinzând cele 3 aspecte, a. e legat de natura artistică a muzicii și constituie o caracteristică esențială a capacității muzicale. A. absolut, posibilitatea identificării înălțimii sunetelor, fără reper (exterior). E o capacitate de memorare sonoră, de esență fiziologică cu 2 aspecte complementare: pasiv (recunoașterea unui

sunet dat) și activ (intonarea sunetului corespunzător unei note date). Fiind mai rapid, favorizează, în limita posibilității de eroare de apreciere (v. A.I.1.), virtuozitatea\*, memorizarea, orientarea în pasaje modulante sau atonale, corectarea greșelilor, dar neglijează senzorialitatea și afectivitatea; dezavantajele pot fi grave în interpretarea enarmonică\* eronată a sunetelor, în cazul distonanței în muzica vocală sau a acordajului (2) defectuos al instr. și mai ales în aprecierea reală a capacității muzicale. Adesea a. absolut e legat de timbrul\* instr. sau de diferite asocieri auditive, cromatice\* etc. A. interior; formă evoluată a a. muzical, constând în posibilitatea de imaginare pasivă a fenomenului sonor, în toată complexitatea. A. este perfectibil. Educarea ca și determinarea a. muzical trebuie să țină seama de limitele percepției și de cele 3 aspecte menționate. Educația e cu atât mai eficientă cu cât începe mai timpuriu, paralel cu educarea a. verbal, fiind însoțită de mișcare și activitate vocală (dezvoltarea afectivității) folosind instr. cu sunete fixe și temperate\* (ex. pianul), dar și alte instr. netemperate, ideal electronice (dezvoltarea senzorialității). După perioada preinstr., obligatorie, se poate aborda un instr. evaluat. Esențiale rămân solfegiul\* și dictatul\* (melodic, armonic, polifonic), pregătite de studiul intervalelor (a. melodic) și acordurilor\* (a. armonic), cultivând simțul tonal și modal, memoria muzicală (a. interior), inspirația creatoare prin improvizație\* și îmbinând a. relativ cu el absolut. V. acustică; psihologie muzicală.

Bibliogr.: Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863; Stumpf, C., *Tonpsychologie*, Leipzig, 1884-1890, Hilversum și Amsterdam, 1968; Seashore, C. E., *Psychology of Music*, New York și Londra, 1938, New York <sup>2</sup>1967; Stevens, St. M., - Davis, R., *Hearing. Its Psychology and Physiology*, New York, 1938; Garbuzov, N. A., *Natura zonală a auzului absolut* (în rusă) în: *Rev. de Fiziologie a URSS*, nr. 3, 1946 (citată în: K. Mostras, *Intonația la violină*, (trad. rom., Buc., 1959); același, *Zonnaia priroda dinamieskogo sluha*, Moscova, 1955; același, *Zonnaia priroda tempa I ritma*, Moscova, 1950; același, *Zonnaia priroda tembrego sluha*, Moscova, 1956; Teplov, B.M., *Psihologhia muzykal'nyh sposobnosti*, Moscova și Leningrad, 1947; Gribenski, A., *L'Audition*, Paris, 1951, 1975; Stevens, S.S., *Bibliography on Hearing*, Harvard,



1955; același, *Le son et l'audition*, New York, 1966; Tomatis, A., *L'oreille et le langage*, Paris, 1963, 1978; același, *L'oreille et la vie*, Paris, 1977; Chouard, C.H. și Sposcetti, R., *Contribution à l'étude de l'oreille absolue*, în: *Annals Oto-Rhino-Laryngology* 107, 1990; Altenmüller, E., *Zentrale Verarbeitung*; Hessc, H.P., *Psychoakustische und psychophysikalische Grundlagen*; Plattig, K.H., *Periphere Verarbeitung* (articole în MGG, *sub Gehör*); Willems, E., *Les bases psychologiques de l'éducation musicale*, Paris, 1956; același, *L'oreille musicale*, Bienne, vol. I, 1970, vol. II, 1972; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; R. H., art. *Ouïe*, în: *Encicl. Fasquelle*, Paris, 1958; Békésy, G. von, *Experiments in Hearing*, New York și Londra, 1960; Winckel, F., *Vues nouvelle sur le monde des sons*, Paris, 1960; Trendelenburg, F., *Akustik*, Berlin, 1961; Collaer, P., *Les bases physiologiques de la musique*, în: *Musikalische Zeitfragen*, Kassel, Basel, X, 1962; Iarosevici, G., – Reinfeld, A., *Un aparat pentru examinarea auzului muzical*: în: *L. muzicol.* nr. 2, 1966; Daniélou, A., *Sémantique musicale*, Paris, 1967; Gârbea, Șt. – Cotul, G., *Fonoaudiologie*, Buc., 1967; Backus, J., *The Acoustical Foundations of Music*, New York, 1969; Bîrcă, A., *Sistematizări reflexe în predarea scrierii muzicale*, Buc., 1970; Popescu-Nevcanu, P.–Golu, M., *Sensibilitatea*, Buc., 1970; Golu M., *Percepție și activitate*, Buc., 1971; Kreindler, A., *Structura și funcțiile sistemului nervos central*, Buc., 1976. (Gr.B.)

#### avangardă v. modernă muzică

**Ave Maria** (lat. „Salut, Maria“) 1. Rugăciune catolică. 2. Melodia gregoriană\* corespunzătoare acestei rugăciuni. În sec. 15–16, A. a fost prelucrată în motete\* și mise\* de către Ockeghem, Willaert, Pierre de la Rue, Josquin, Palestrina, Victoria etc. 3. Piesă vocală cu caracter lirico-religios independentă de modelul gregorian (cele mai celebre aparțin lui Schubert și lui Gounod). (A.M.)  
a vide (loc. it.) v. **coardă**.

**axion** (biz.), imn adresat Fecioarei; se găsește în oda a IX-a a canonului (2) utreniei\* Învierii și care se cântă la liturghie\*, imediat după sfințirea darurilor. Denumirea de a. provine de la primele cuvinte gr. ale textului cântării: Ἀξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς (*Axion estin os alithos*), „Cuvine-se cu adevărat“. A. este format din două părți distincte. Partea a doua, „Ceea ce ești mai cinstită“ (τὴν τιμιωτέραν τῶν Χερουβίμ), datează din sec. 8 aparținând lui Cosma Melodul, iar prima („Cuvine-se...“) este o completare târzie (sec. 10–11), a călugărilor athoniți, ca o parafrază și *introducere* lămuritoare a textului inițial. A. *Cuvine-se* sau *Vrednică ești* se cântă și tot timpul anului la liturghia lui Ioan Hrisostom; în postul păresimilor la liturghia Sf. Vasile, acesta este înlocuit cu a. Ἐπὶ σοὶ χαίρει, Κεχαριτωμένη, „De tine se bucură toată făptura“ (în Joia Mare: „Din ospățul“, în Sâmbăta Mare: „Nu te tângui“), iar la cele 12 praznice împărătești, în locul a. „Cuvine-se...“, se cântă irmosul\* Cântării a IX-a a Canonului sârbătorii. (S.B.B.)

# B

**b.** 1. Numele treptei\* a 7-a în gama\* de *do\**, în ținările care folosesc nomenclatura muzicală engleză sau germană. Inițial, **b.** a desemnat treapta a 2-a a scării de *la\** (*A=la*), devenind ulterior, în notația alfabetică lat., treapta a 7-a a scării de *do*. Această treaptă fiind mobilă, unii teoreticieni au păstrat **b** (mic) pentru *si bemol* și **B** (majusculă) pentru *si natural*. În Germania, **b** desemnează, începând din sec. 17, numai *si bemol*, *si* fiind notat prin **H\***. **B** (numit *B quadratum* - fr. *B. carré*), **b** (numit *rotundum* sau *molle*) precum și **B** tăiat de o cruce (*B cancellatum*) au devenit alterații\* (♭ = becar\*, ♮ = bemol\*, # = diez\*). 2. Abrev. pentru bas (III, 1). 3. Abrev. (majusculă) pentru bel\*. (A.J.)

Tabel de corespondențe [b (1)]

Anglia	Germania	Țările latine
B	H	Si natural
B flat	B, Hes	Si bemol
B double flat	BB, Heses	Si dublu bemol
B sharp	His	Si diez
B double sharp	Hisis	Si dublu diez

**bacanală** 1. Dans festiv, de origine egipteană, prin care era preamărit la vechii greci și la romani zeul Bacchus - zeul vinului și al veseliei. 2. În muzica sec. 19, piesă fără formă precisă, prin care se urmărea crearea unui efect de mare fantezie,

prin intensitate coloristică și frenezie ritmică (o **b.** celebră este cea din *Tannhäuser* de Wagner, tabloul intitulat „Venusberg”). (I.R.)

**background** (JAZZ) (cuv. engl. [ˈbækgraʊnd]), fond sonor (melodic, armonic, ritmic), improvizat\* sau scris de un aranjor, care susține și completează partea improvizată a solistului. V. *growl*. (M.B.)

**badinerie** (cuv. fr. [badinri] „glumă, joacă”), numele unei piese vioaie, cu caracter glumeț (în felul *scherzo\*-ului*), din suitele\* franceze și germane din sec. 18. Măsura, binară\* (2/4 sau  $\epsilon$ ), se păstrează riguros. (Ex. J. S. Bach, *Suita a II-a pt. orch.*, BWV 1067, ultima parte; Telemann, *Badinage*, în C și în tempo *Très vite*, din *Suita „Musique de table”*). Sin. fr.: *badinage*. (A.J.)

**bagatelă**, piesă instrumentală de caracter\*, de mici dimensiuni și relativ ușoară, cu aspect de divertisment-fantezie\*. Forma sa este, de obicei, liberă. (**B.** au scris: Couperin, Beethoven, Scărlătescu). (I.R.)

**baghetă** 1. Partea de lemn a arcușului\*, de-a lungul căreia este întins părul. 2. Băț de lemn sau de metal ce servește la punerea în vibrație a unor instr. de percuție\* și variază ca formă în funcție de instr. sau de efectul sonor dorit. **B.** sunt de obicei din lemn, mai bombate și rotunjite la una din extremități, cu capătul învelit în piele, în păsă etc. 3. Vergea subțire de lemn, fildeș, aluminiu sau plastic, cu o lungime variind între 15 și 30 cm, ce



(J. S. Bach, *Badinerie* din *Suita nr. 2 în Si minor pentru fleut și coardă*)

Badinerie

servește dirijorului la tactare\*, la conducerea orch. în general. Reprezentând o „prelungire” a brațului dirijorului, **b.** contribuie la o mai mare exactitate ritmică a intrărilor (2), a expresivității în execuție. **B.** a înlocuit arcușul primului violonist, sau sulul de hârtie (știmă\*) al clavecinistului (instrumentiști ce fuseseră, până în sec. 19, conducătorii ansamblului). V.: *dirijat; orchestră.* (B.C.)

**bahijs** (<gr. Βαχχεῖος, „referitor la Bachs”), picior metric format dintr-o silabă scurtă și două lungi. Ex.: U——. (A.M.)

**baian**, armonică\* având butoane în loc de clape. Acordajul (1) **b.** este bazat pe gama cromatică\*. Butoanele pentru mâna dreaptă redau melodia, iar cele din stânga realizează acompaniamentul\* (prin acorduri\* gata construite). Este răspândit ca instr. pop. în unele zone ale fostei U.R.S.S. Numele și-l trage de la cântăreții de balade numiți Baian. (L.B.)

**baladă** (<fr. *ballade*; de la it. *ballata* „dans”), în accepțiunea modernă, specie a poeziei epice, populare și culte. Narează fapte istorice sau legendare, întâmplări fantastice etc., fără a avea însă caracterul de frescă și suflul larg al epopeii. I. La origine (în ev. med.), **b.** desemna un cântec întovărășit de dans. Ulterior, sensul termenului s-a modificat în funcție de epocă și țară. ■ În Franța (*ballade*): formă poetică-muzicală fixă consacrată de

curentul Ars Nova\*. Era alcătuită din trei strofe încheiate toate cu același vers care servea astfel drept refren\*. Stilul muzical era polifonic\* iar forma\* (pentru fiecare strofă): AAB. Dacă în sec. 14 **b.** a fost intens cultivată de Machault și urmașii săi, atingând un înalt grad de rafinament, ea iese treptat din uz în perioada următoare. O mai întâlnim, în sec. 15, la Dufay, Binchois etc. și, cu totul sporadic, în cel următor (Josquin). ■ În Italia (*ballata* < vb. *ballare* „a dansa”) 1. Străvechi gen muzical-poetic întovărășind dansurile în cerc. Strofele, cântate de solist, alternau cu refrenul\* corului. În forma aceasta, **b.** s-a menținut până în sec. 14, coexistând un timp cu noua formă de **b.** propriu-zis muzicală (nedansată). 2. Formă derivată din **b.** (I, 1), elaborată și fixată în laude\* spre sfârșitul sec. 13, sub influența canzonei\* și a virelai\*-ului. Se cânta solistic și era alcătuită din mai multe secțiuni cu următoarea structură: refren (*ripresa*) cu metrică\* și melodie proprie (A), *stanza* formată din doi *pedi* identici metric și melodic dar diferiți de refren (BB) și *volta* care reia metrica și melodia refrenului (A) și se încheie cu primul vers al *ripresii*. Este aceea care devine polif. în a doua jumătate a sec. 14, fără ca forma monodică\* să fie totuși părăsită. **B.** atinge apogeul dezvoltării ei grație curentului Ars Nova, fiind genul cel mai îndrăgit de compozitori (numai de la Landino s-au păstrat 140

## BALADA GHIȚĂ CĂPĂNUȚĂ

Parlando rubato (Muntenia)

m Foa-ic ver-de-a-bu-lui, mă Foa-ic ver-de-e-

bo - bu - lui Pă cul - mi - ța - dea - lu -

lui, Pă cui - mi - ța - dea - lu - lui - Dea - lu

ui - Ar - dea - lu - lui Plim-bă-ș Ghi - țe Că - tă - nu - ță  
Cu a lui dal - hă min - dru - ță

lu doi - spre - ce că - lu - șei În - căr - cați cu - găi - bi - nei.

de b.) ■ În epoca următoare, b. își pierde importanța și totodată adoptă un conținut semi-dramatic. În sec. 16, frottola\* polif. reia parțial caracteristicile b. ■ În Anglia (*ballad* ['bæləd]): poezie cu caracter narativ și structură strofică, cântată monodic și, inițial, întovărășită de dans. Spre deosebire de alte țări, în Anglia, legătura b. cu dansul s-a menținut sporadic până prin sec. 17 (Grove). B. a cunoscut o mare vogă la curtea lui Henry al VIII-lea după care a căzut în dizgrație, fiind lăsată pe seama cântăreților ambulanti; în aceste condițiuni, pe melodiile b. se adaptau adesea texte cu caracter politic. Culegerile de folclor făcute de Thomas Percy (1765) și Walter Scott (1800) cuprind numeroase b. II. Publicarea de către Percy și Scott a b. engl. a stimulat imaginația poezilor romantici germ. (Herder, Goethe, Schiller) care au scris, la rândul lor, b. ce narau fapte istorice, legendare sau fantastice. Aceste b. au stat la baza pieselor vocale de tipul liedului\* scrise de compozitorii: J. Zumsteege, Schubert (*Erlkönig. Moartea și fata*), Loewe (17 volume de b. – cel mai consecvent cultivator al genului). B. pentru voce și pian are o formă liberă, adesea strofică, îmbinând intonațiile de recitativ\* cu frazele cantabile, în timp ce acomp. este destinat să creeze atmosfera. Cu timpul, b. pătrunde în operă (ex. „B. Sentei” din *Olandezul zburător* de Wagner, „B. Regelui din Thule” din *Faust* de Gounod etc.). De asemenea, b. poate lua proporții de cântată\*. III. B. *instrumentală*: gen datorat compozitorilor romantici și caracterizat printr-un ton narativ (în spiritul b. literare, deși fără intenții programatice\*). Creatorul b. instr. a fost Chopin. Exemplul său l-au urmat Liszt, Brahms, Vieuxtemps, Fauré etc. Dintre compozitorii români care au scris b. instr. cităm pe: C. Porumbescu, G. Enescu, P. Constantinescu, T. Ciortea. Unele b. au caracter concertant, cum este cazul aceleia a lui Fauré (pian și orch.); b. pentru orch. este o variantă a poemului simfonic\* (ex. B. *Blanik* de Janáček). (A.M.) IV. În folclorul românesc: gen epic literar-muzical, de mari dimensiuni, avându-și originea într-un trecut îndepărtat. Forma străveche, de b. dansată (v. b. I) se mai păstrează la aromâni. În terminologie pop. sin. b. este *cântec bătrânesc*, termen la care se mai adaugă numele eroului sau conținutul fabulației („A lu’ Corbea”, „Focu’ de la Costești”). B. este atestată din sec. 6 (Iordanes), apoi în sec. 15 („Cântecul jălnic” despre jafurile turești *De la Braica mai la vale*), în sec. 16 (Miron Costin – despre

„obiceiul vechi” de a se cânta la mesele domnitorilor „cântecele Domnilor din trecut [...] cu nume bun” – Strykowski, Szamosközi, Balassa Balint ș.a.). Gen prin excelență declamator (se cântă în fața unui „public” și la cerere), având o tematică extrem de bogată, ce aparține mai multor straturi, b. se împarte în: fantastică, eroică-vitejească și haiducească, păstorească, cu tematică feudală, istorică, nuvelistică, jurnal-orală (stratul cel mai nou). Atrăgând atenția cercetătorilor prin excepționala valoare a unor exemplare, ca *Miorița* sau *Meșterul Manole*, b. au fost considerate „mici poezii asupra întâmplărilor eroice și asupra faptelor mărețe” (V. Alecsandri), „celebrează faptele și viața generațiilor de mai multe secole în urmă” (G. Dem. Teodorescu), sunt un „ecou al actualității, o întâmplare pusă în cântec și publicată prin lăutari” (George Călinescu). Textele epice sunt adaptate mai multor stiluri\* muzicale: „recitativ epic” (Brăiloiu), doină\* sau cântec (I, 1). Unele teme (*Miorița, Pinteza, Meșterul Manole, Soacra rea, Șarpele, Ilincuța*) se asociază și melodiilor de colindă\*, caz în care au o funcție diferită, de urare, iar desfășurarea epică este mult redusă. Trăsăturile proprii recitativului\* epic al b.: gruparea improvizatorică\* a unor formule tradiționale (recitare recto-tono, melodică și parlată) într-o formă liberă și în ritm nesupus rigorilor metriche\*. Conținutul muzical al formulelor (I, 4) diferă după funcția și locul pe care îl ocupă în cadrul „strofei elastice” (Brăiloiu). În interpretarea mixtă vocal-instr., a țaranilor (voce și fluiet\* sau cimpoi\*) și a lăutarilor\*, forma cuprinde: a) *introducere instr.* (derivată din recitativul epic vocal și preluând funcția de anticipare a acestuia de la vechiul *taksîm\** – melodie de factură orientală); b) *partea vocală*, liberă, care alternează cu c) *interludii* (I) *instr.*; d) *un final instr.* (constând dintr-un material melodic din partea vocală sau o melodie de dans). Material sonor extrem de variat ca structură și ambitus (I): scări diatonice\* cu trepte\* mobile, scări cromatice\*, îndeosebi în interpretarea lăutărească, paralelism major\*-minor\*, moduri diatonice modulând în moduri cromatice și invers. Sin. *cântec bătrânesc*. (E.C.)

*Bibliogr.:* König, A., *Die Ballade in der Musik*, 1904; Northcote, S., *The Ballad in Music*, Londra, 1942; Moser, H.J., *Die Ballade*, Berlin, 1930; Wolfenbüttel, 1959; Marroco, W.T., *The Ballads – A*

*Metamorphosis Form* în: AM 1959, nr. 1, p. 32–37; Gennrich, F., *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 2 vol., Dresda, 1921; Pirrotta, N., *Lirica monodica trecentesca* în: RaM, Roma, 1936, p. 317–325; Graves, R., *The English Ballad*, 1927; Brăiloiu, C., *Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, Buc., 1932; Comișel, E., *Recitativul epic al baladei*, Rev. Muz., supliment, 6, 1954; aceeași, *Contribuția la cunoașterea eposului popular cântat*, Rev. folc., 3–4, 1962; aceeași, *La musique de la ballade populaire roumaine*, în: *Les Colloques de Wégimont*, IV, 1958–1960, Liège, 1964; aceeași, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Amzulescu, Al., Ciobanu, Gh.; *Vechi cântece de vitejie*, Buc., 1956.

**balais à jazz** (cuv. fr.) v. **mături**.

**balalaică**, vechi instrument popular rusesc. Sunetul se produce prin ciupirea celor trei coarde întinse pe o cutie de rezonanță\* de formă triunghiulară. Există astăzi o întreagă familie de b. (L.B.)

**balancement** (cuv. fr. [balansmân „legănare”), efect de *vibrato*\* obținut la clavicord\*. Se realizează prin varierea gradului de apăsare a degetului pe tastă\*. Se notează prin mai multe puncte plasate deasupra notei și unite prin legato. Echiv. germ. *Bebung*. (A.M.)

**balet** (<fr. *ballet*, din it. *balletto*, de la *ballo*, dans), reprezentație teatral-muzicală bazată pe dans\* și (uneori) pantomimă, cu argument literar (libret\*), sprijinită cel mai adesea pe muzică (uneori se folosesc și texte diverse) special compusă sau pe colaje din compoziții destinate inițial execuției în concert (1) sau din efecte sonore diverse (b. contemporane). Ca și opera\*, b. a răvnit la începuturile sale să reinvie marea tradiție a spectacolului total, sincretic\*, din antichitatea elină [v. tragedie (1)]. B. a luat naștere în Franța, ca b. de curte (practicat, prin îngemănarea muzicii vocale sau instr. – mai târziu cu precădere – cu dansul, în cadrul ritualurilor și serbărilor regale), evoluând către spectacolul organizat după modelul italianizant (*Ballet comique de la reine*, 1581, socotit ca prima lucrare în gen). Treptat, b. a asimilat diverse forme și maniere de dans, cunoșcând o epocă de înflorire în timpul lui Lully (care a utilizat subiecte din Molière), autor de „comedii-balete” și „opere-balete” (*Triomphe de l'Amour*, 1681), în care apar pentru prima oară

dansatori profesioniști, formați la Academia regală de dans, creată în 1661. Apar creatorii de coregrafii\*, proveniți dintre dansatori, unii fiind preocupați de sisteme de notație sau de aspectele teoretice ale dansului și b. (Jean Georges Noverre, 1727–1810, autor al celebrelor *Scrisori despre dans și balete*, 1760, trad. rom.). Alți dansatori pedagogi și autori de coregrafii de mare răsunet au fost Taglioni (Filippo T., 1777–1871, Maria T., 1804–1884, Paolo T., 1808–1884), Vestris (Gaetao V., 1729–1808, Auguste V., 1760–1842). B. romantic, ilustrat prin *Giselle* (1841), muzica de Adolphe Adam, *Silfida* (1832) și multe altele, va culmina prin activitatea lui Marius Petipa (1818–1910), colaborator al lui Ceaikovski. Tradiția academică, fondată de Carlo Blasis (1795–1878) și Auguste Bourmonville (1805–1879), împreună cu b. romantic vor cunoaște un impas din a cărui ieșire se impun creațiile moderne, îndeosebi ale coregrafilor *Baletelor ruse\** (1909–1929) ale lui Serghei Diaghilev (1872–1929): George Balanchine (1904–1983), Mihail Fokine (1880–1942, reformator cu puternică personalitate – *Moartea lebedei*, *Chopiniana*, *Pasărea de foc*, *Petrușca*, *Daphnis și Chloé* ș.a.), Serge Lifar (1905, numeroase coregrafii îndeosebi la Opera din Paris, 11 cărți despre arta dansului), Leonid Massine (1896–1979), Vaslav Nijinski (1890–1950), Anna Pavlova (1882–1931) ș.a. Printre autorii de b. contemporane, după cel de-al doilea război mondial, cei mai importanți sunt Frederick Ashton, englez (1906–1988), Maurice Béjart, francez (n. 1927), John Cranko, sud-african care a activat îndeosebi la Stuttgart (1927–1973), Iuri Grigorovici, sovietic (n. 1927), Rudolf von Laban (1879–1958), austriac, autorul unui sistem de notație larg răspândit (*Principii ale notării dansului și mișcării*, Londra, 1956), Roland Petit, francez (n. 1924), Jerome Robbins, american (1918–1998), Anthony Tudor, englez (1909–1987). Alte personalități ale b. modern sunt: Martha Graham (1894–1991), Nikolais Alwin (1912–1993), Alvin Ailey (1931–1989). (P.C.)

■ Preocuparea pentru spectacolul coregrafic se situează în cultura națională românească în aceeași perioadă cu primele înceturi ale teatrului liric (vodevil\*, operă\*, operetă\*). Abstracție făcând de unele momente dansante din vodeviluri, sunt de reținut, printre primele lucrări cu profil coregrafic,

câteva partituri situate în jurul anului 1840 – *Tara dansurilor* și *Dans de l'auro* de I. A. Wachmann, *Melodrama* după *Baletul stăcărilor cu al priculicilor* (autor necunoscut). În a doua jumătate a sec. 19 s-au evidențiat trei tipuri principale de lucrări coregrafice: **b.** romantic, bazat pe numere\* autonome (*Doamna de aur* sau *Demonul dansului încins*, „Mare balet cu muzică națională” de Ludovic Wiest, scenariu de P. Grădișteanu, *Ielele* de Fr. Spetrino, libret de Ed. Aslan, *Cupidon* de Th. Fuchs, libret de Miron Paltin), **b.** de tip folcloric, axat pe datini populare (*Sărbătoarea în sat*, „mare **b.** într-un act” montat de G. Moceanu pentru Expoziția din Chicago în 1893) și așa-numitul „**b.** mixtură”, spectacol cu dansuri, cântece și coruri (*Patru săbii* de C. Dimitrescu). Se adaugă și momente coregrafice cu o anumită autonomie în spectacolele de operă (*Petru Rareș* de E. Caudella, scena de **b.** din actul III). Reținem și numele unor coregrafi ai epocii, cum sunt balerina Auguste Maywood și, mai ales, specializat în dansurile românești, George Moceanu. Primele două decenii ale sec. 20 cunosc în general o orientare spre spectacolul coregrafic de tip folcloric (T. Brediceanu, poemul etnografic *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cântec*, 1905; C. Dumitrescu, tabloul coregrafic *Cântecul păstorului*, 1903). Evoluția de la primele manifestări coregrafice, cu dansuri răzlețe prezente în suite\* și vodeviluri, la spectacolul propriu-zis, demonstrează că **b.** românesc contemporan are puternice rădăcini în arta națională a sec. 19, argumentând apariția unor creatori de prestigiu în momentul afirmării școlii componistice în contextul epocii de după primul război mondial. În ordine cronologică, primul **b.** apărut în acești ani este *Ileana Cosânzeana* de I. N. Otescu (scris pentru Opera Mare din Paris în 1918, manuscris pierdut). Creația modernă de **b.** este legată însă de numele lui M. Jora, care enunță și principiile definitorii ale stilului coregrafic românesc: „O artă [...] făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare românești” (*Timpu*, iunie 1937). Într-o perioadă de patru decenii, compozitorul va da publicului o serie de lucrări ce definesc drumul spectacolului de **b.** românesc de la tabloul coregrafic (*La piață*, 1928, premiera la Opera Română din București, 1932), la **b.** cu acțiune (*Demoazela Măriuța*, 1940; *Curtea veche*, 1948), suita

coregrafică în stil pop. (*Când strugurii se coc*, 1953), până la drama coregrafică (*Întoarcerea din adâncuri*, 1959) și comedia coregrafică (*Hanul Dulcineea*, 1967). În afara unor partituri de factură romantică, semnate de Nonna Otescu, C. Nottara, M. Andricu, în perioada interbelică se situează încă două importante creații de inspirație folclorică, aparținând lui Z. Vaneea (**b.** pantomimă *Priculiciul*, 1933) și P. Constantinescu (poemul etnografic *Nunta în Carpați*, 1939). Fără îndoială, avântul creației de gen este puternic sprijinit de activitatea unor dansatori și maeștri de **b.** care se afirmă începând din această perioadă, ca Flora Capsali, Mitiță Dumitrescu și Anton Romanowski, în majoritatea cazurilor semnatare ai coregrafiei și, uneori, ai libretelor respective. În deceniile 6–8, avântul creației coregrafice impune noi autori, precum și o evidentă diversificare a tematicii, stilurilor și concepțiilor dramaturgice. Se remarcă astfel **b.** inspirate din istorie (drama eroică populară *Haiducii* de Hilda Jerea, 1956; balada coregrafică *Iancu Jianu* de M. Chiriac, 1964), din viața poporului (*Nunta* de D. Popovici, 1975), din basmele naționale (*Harap Alb* de Alfred Mendelsohn, 1950) sau din literatura și poezia românească (*Călin* de A. Mendelsohn, 1956; *Nastasia* de C. Trăilescu, 1965). Ca și în perioada precedentă, un sprijin deosebit vine din partea interpreților (Irinel Liciu, Magdalena Popa, Ileana Iliescu, Petre Ciortea, Francisc Valkay) și maeștrilor coregrafi, ca personalități de prestigiu în acest domeniu afirmându-se Oleg Danovschi, Mercedes Pavelici, Trixi Checais, Gelu Matei, Tilde Urseanu, Vasile Marcu și, din generația mai tânără, Mihaela Atanasiu, Amatto Checiulescu. De remarcat că, în limbajul coregrafic contemporan, aceștia au avut un aport deosebit prin crearea de versiuni coregrafice unor lucrări simf. de mai mici proporții, aparținând lui A. Stroe, T. Olah, D. Capoianu, C.D. Georgescu ș.a. obținând rezultate semnificative în direcția modernizării dansului romantic atât din punct de vedere expresiv cât și estetic.

*Bibliogr.:* Cosma, O.L., *Hronicul muzicii românești*, vol. III și IV, Buc., 1975, 1976; Vancea, Z., *Creația muzicală românească*, vol. I, Buc., 1968; Petre Brâncuși și Nicolae Călinoiu, *Muzica în România socialistă*, Buc., 1973; Caraman-Fotea D., Constantinescu, Gr., Sava, I., *Ghid de balet*, Buc., 1973 (Gr.C.)

**Baletele ruse**, denumire a mai multor companii de balet\*. Cele mai cunoscute sunt **B.** din Monte Carlo și, mai ales, **B.** inițiate în 1909 de Serghei Diaghilev (1872–1929). Animator inteligent, Diaghilev și-a asigurat colaborarea unor coregrafi de prim ordin (M. Fokine, V. Nijinski, L. Massine, B. Nijinska, G. Balanchine), a unor dintre cei mai mari dansatori ai epocii (Karsavina, Pavlova, Markova, Nijinski, Fokine, Lifar), a unor compozitori importanți (Stravinski, Prokofiev, Debussy, Ravel, Satie, Poulenc, Milhaud, Auric), a unor pictori de seamă (Bakst, Derain, Picasso, Braque, Matisse, Gris, Miró). În 20 de ani de activitate, **B.** au prezentat în premieră numeroase lucrări, jucând un rol esențial în afirmarea baletului modern. (P.C.)

**ballabile** (cuv. fr.) 1. Pas de ansamblu în baletul\* clasic, ce servește de coda\* sau de pas de acțiune ansamblului. 2. (*Ballabile*), balet în 6 tablouri, muzica de E. Chabrier. Premiera, 5 mai 1950, la Londra, prezentat de către Sadler's Wells Ballet, în coregrafia lui Roland Petit. (P.C.)

**ballad-opera** (cuv. engl.) v. *operă*.

**ballads** (cuv. engl.) v. *anglaise*.

**ballata** v. *baladă* (I, 1, 2).

**balta**, joc\* popular românesc, mixt, răspândit în Câmpia Dunării. Este o variantă de horă (I) (pe bătaie) și se joacă în cerc, cu brațele îndoite prinse în lanț. Are ritm binar\*, melodie proprie, mișcare vioaie, cu pași bătuți în contratimp\* și încrucișați. În Oltenia poate fi întâlnit și în formație de linie, cu denumirea *ca-la-baltă*. (C.C.)

**bandă** (<ital. *banda* „ceată”; germ. *Bande*; engl. *band*) I. Termen ieșit din uz prin care se desemna orchestra\*. Astăzi, termenul engl. se mai folosește pentru *jazz band*\*. În Transilvania și în Banat desemnează o formație\* pop., mai ales fanfara (6). II. În sec. 18, termenul **b.** indica adesea portativul\* de patru linii

folosit pentru notarea *cantus planus*\*-ului (v. și gregoriană, muzică). III. **b. de magnetofon**\*. (I.R.)

**bandolă**, instrument de coarde, de presupusă origine extrem-orientală, cu aspect și sonoritate asemănătoare țiterii\*. (I.R.)

**bandoneon** v. *armonică*; *acordeon*.

**bandură**, instrument cu coarde de formă ovală, cu tastieră\* scurtă. Produce sunetele prin ciupirea corzilor, în număr de până la 50. Este specific folclorului ucrainean. Acordajul (I) în registrul (I) grav se face în cvarte\* și secunde\*, iar în registrul acut, în succesiune diatonică\* sau cromatică\*. (L.B.)

**bandurria**, instrument popular spaniol înrudit cu bandura\* ucraineană și cu mandolina\*. (I.R.)

**bangsi** (în Indonezia: *bangsil*, *bangsuli*, *gala*), flaut indo-javanez din bambus, cu șapte sau opt orificii. (I.R.)

**bania** v. *banjo*.

**banjo**, instrument al negrilor americani, adus de ei din Africa unde se numește *bania*. **B.** este un fel de chitară\* cu gât lung și cu suprafața de rezonanță formată dintr-o membrană circulară de piele. Are 5–9 corzi. Notele se scriu cu o octavă\* mai sus decât înălțimea reală. A fost folosit și în jazz\*. (D.P.)

**Banul Mărăcine**, joc\* popular, de origine cultă, introdus în saloanele și școlile din Transilvania pe la mijlocul sec. trecut și răspândit în toată țara. Aparține tipului de *călușer*\* *ardelean*. Bărbătesc, în monom. Cuprinde de obicei 10–12 figuri de virtuozitate, în succesiune fixă. Conducătorul jocului execută fiecare figură înaintea celorlalți. Denumirea este pusă în legătură cu legenda popularizată de V. Alecsandri despre eroul cu același nume. Melodia acestui joc, aproape întotdeauna aceeași sau în variante ușor de identificat, este una dintre cele mai vechi melodii de dans ce au fost consemnate prin tabulaturile\* sec. 16–17 (cea pentru laută\* a lui Jan de Lublin și cea

## BANUL MĂRĂCINE

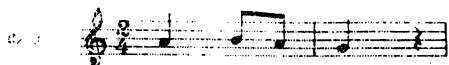
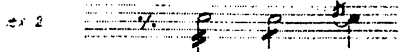


(După P. Pîrvescu, *Hora din Cartal*, București 1908)

pentru orgă a lui Ion Căianu), fapt ce a favorizat cariera cultă și semicultă ulterioară a **B.** Melodia folc. a cunoscut o răspândire mai largă decât teritoriul propriu-zis al țării (în zonele – precum Podhale poloneză – unde păstoritul și haiducia au fost îndeletniciri ale populațiilor de origine românească, ceea ce a și conferit melodiei denumiri ca: dans păstoresc sau dans haiducesc); caracteristicile sale intonaționale, mergând până la identitatea frazelor\* componente, pot fi recunoscute și în alte jocuri (călușerul, bățuta\*) ale folc. românesc actual.

*Bibliogr.:* Ghircoiașiu, R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, Buc., 1963, vol. 1, p. 193–216; Cosma, O.L., *Hronicul muzicii românești*, Buc., 1973, vol. 1, p. 212–217. (A.B.)

**bară I.** 1. Bucată de lemn lipită în interiorul instrumentelor de coarde, pentru a rezista presiunii călușului\*. **B.** contribuie la egalizarea sunetului și la creșterea intensității lui. 2. Lamă metalică încrustată în tastieră\* având rolul de a localiza sunetul pe coardă. **II.** 1. (în notație): **B. de legătură**, element grafic ce unește note\* de aceeași valoare\* (optimi\*; șaisprezecimi\*: **b. dublă**; treizecideoimi: **b. triplă**) aparținând aceluiași grup (ex. 1). 2. **B. oblică**, element grafic folosit în diverse abreviații\* muzicale (ex. 2). 3. **B. de măsură**, linie verticală care indică pe portativ\* începutul sau sfârșitul măsurilor\* (ex. 3). 4. **Dublă-b.**, semn ce indică fie separarea diviziunilor principale ale unei lucrări, fie încheierea ei. Când are în față două puncte, indică repetarea fragmentului astfel delimitat (ex. 4). **Dubla b.** poate fi plasată și în interiorul măsurii. (I.R.)



Bară (II)

**barbecue** (cuv. engl. [<sup>ˈ</sup>ba:bi:kju:] v. **jam-session**. **barbitos** (**barbiton**), vechi instrument elin, de presupusă origine tracă. Asemănător *lyrei*\*, numărul corzilor sale putea să ajungă până la 20. (I.R.)

**barcarolă** 1. Cântec popular al gondolierilor venețieni. 2. În muzica cultă, piesă asemănătoare romanței\*. Inspirată din **b.** (1), are ritm caracteristic (6/8 sau 12/8) și o mișcare în general *Andante*. **B.** vocale sau instr. se întâlnesc la Donizetti, Auber, Offenbach, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Fauré ș.a. (I.R.)

**bard** (<celta veche, *bardos*) 1. Poet și cântăreț din țările celtice (Gallia, Irlanda, Cornwall, Țara Galilor, Scoția). Prezența lor e atestată încă din sec. 2 î.Hr. Ei alcătuiau, alături de preoții celților, druzii, pătura intelectualilor. Compuneau cântece de laudă sau satirice pe care le cântau la petreceri, întruniri sau în cerc restrâns. se acompaniau la cruth\*. În calitatea lor de critici ai acțiunilor publice și private, exercitau o mare influență morală asupra comunității. Au fost alungați din Gallia de către romani. De-a lungul ev. med. a insulele britanice (regiunile ocupate de celți). **b.** erau fie atașați curților princiare și nobiliare fie cântăreți ambulanti. Repertoriul lor cuprindea, pe lângă ode și satire, elegii, cântece de dragoste, proverbe și balade (*saga*). Erau istorici și genealogiști (și în această calitate activau pe lângă mănăstiri). Erau organizați în confrerii pe districte și țineau întruniri anuale (*eisteddfod*). Cântăreții ai libertăților naționale, **b.** au fost persecutați de către englezi pe măsură ce aceștia cucereau ținuturile celtice (începând din sec. 13). În vremea Renașterii\*, deși numărul **b.** crește considerabil, poziția lor socială decade, ei devenind, în majoritatea cazurilor un fel de bufoni vagabonzi și turbulenți. Abia în sec. 19, artiștii romantici încearcă să reînvie tradiția bardică, cu care ocazie se reiau întrunirile anuale. Muzica **b.** medievali nu s-a păstrat. 2. În zilele noastre, termenul desemnează metaforic pe poeții lirici în genere („bardul din Mircești”).

*Bibliogr.:* Walker, J.C., *Historical Memoirs of the Irish Bards*, 1786; Borde, C. de la, *Essai sur les Bardes*, 3 vol., 1840; Borrow, C., *Celtic Bards, Chiefs and Kings*, Londra, 1982; Evans, W., *The Bards of the Isles Britain*, Anglesey, 1930. (A.M.)



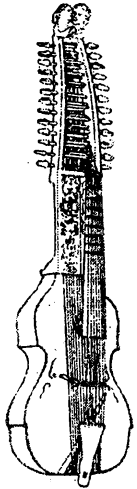
**Barform** (cuv. germ.) v. **lied**; **formă bar**; **Meistersinger**; **Minnesang**.

**bariolaj** (<fr. *bariolage*), executarea rapidă a unei succesiuni de sunete, trecând alternativ de la o coardă la alta. Efectul sonor este folosit de compozitori cu precădere în lucrările pentru violină\*, în vederea obținerii unui colorit asemănător tremolo-ului. (G.M.)

**bar(l)aboilul v. mâniaoasă.**

**bariton** (<gr. βαρύς, „greu, grav” și τόνος, „sunet”) I. 1. Voce (1) bărbătească intermediară între

tenor (I) și bas (I, 1), cu registrul (I)  $La_1 - la$ . Denumirea a apărut în sec. 17 când Viadana, apoi Praetorius, îl notează ca partidă\* a 2-a de jos în corul pentru voci grave. Haendel îl folosește în operă\*; pentru frumusețea timbrului\*, care îmbină noblețea și puterea basului cu strălucirea tenorului, începând de la Mozart (*Don Giovanni*) este utilizat pentru marile roluri de caracter\*. Scenic se conturează mai multe tipuri: **b. liric** – numit și *t.-b.* (fr.) *martin, basse-taille*, (germ.) *spiel-Baryton* – (Figaro, Papageno, Wolfram, Germont); **b. dramatic** sau



Bariton (II. 1)

*veridan* – (Rigoletto, Amonastro, Hans Sachs, Wozzek, Oedip) și **b. grav** (Wotan, Telramund). Baritoni români celebri: D. Popovici-Bayreuth, J. Athanasiu, P. Ștefănescu-Goangă, N. Herlea, D. Iordăchescu (E.Z.). II. 1. (ortografiat și **Baryton**). Tip din S Germaniei de *viola da gamba*\* din sec. 17–18. Avea 6–7 coarde, întinse peste tastieră\* (acordate în *Mi La re sol si mi*), acționate cu ajutorul arcușului\*, și 7–24 coarde simpatice\*, întinse sub tastieră (acordate diatonic\* sau cromatic\*). Partida\* era notată în cheia\* *fa*, de *tenor* sau *sol*, după necesitate. Notele în cheia *sol* se citeau cu o octavă\* mai jos. J. Haydn a compus cca. 200 de lucrări pentru **b.** Echivalent it.: *viola di bardone* (*bordone*). 2. Eufoniu (2). III. *Cheie de b.*, denumire a cheii de *fa*\* de pe linia a treia a portativului\* (W.D.).

**Baritonhorn** (cuv. germ.) v. **eufoniu** (2.)

**baroc** (<fr. *baroque* „bizar, ciudat”; portugheză *barucco* = o perlă cu formă neregulată, asimetrică),

perioadă în istoria artelor care este cuprinsă între sfârșitul Renașterii\* și mijlocul sec. 18. Termenul **b.** – îndeajuns de controversat – desemnează noul stil apărut în arta apusului și centrului Europei, care, îndepărtându-se de tradiția și echilibrul specific Renașterii, cultivă libertatea și grandoarea formelor, bogăția ornamentației, libertatea și fantezia exprimării. Acest stil, care a părut ciudat în raport cu regulile artistice stabilite anterior și de aceea a fost denumit poate, cu acest termen peiorativ, a însemnat însă pentru întreaga artă universală o nouă etapă de creare a unor opere originale, în care imaginația creatorilor își dezvăluie pe de-a-ntregul măsura bogăției, grandorii. În muzică, **b.** a însemnat, de asemenea, apariția unor forme\* și genuri (I, 1, 2) noi, o mai mare libertate și inventivitate. **B.** reușește prima sinteză în cultura muzicală vocal-instr., turnând în forme noi, superioare, atât experiența muzicii vocale (monodia\* liturgică a cântecului gregorian\*, cântecul pop. și coralul\* protestant) cât și experiența muzicii instr. pop. și culte. Valorificarea cuceririlor polifoniei\* vocale și a înfloririi muzicii instr. dă **b.** aureola unei luminoase perioade din istoria artei sunetelor. Dacă vom considera periodizarea **b.** după M. Bukofzer, putem delimita trei momente în cadrul dat: a) faza de început, caracterizată prin înlocuirea încetului cu încetul a muzicii corale polif. cu omofonia cântecului solistic. Importanța acordată acestei voci (2) superioare melodice, care iese în relief (făcând totodată foarte inteligibil și expresiv textul literar pe care se baza), duce la apariția unor genuri și forme noi cum sunt opera\*, oratoriul\*, cantata\* etc. În același timp se produce și o înflorire a muzicii instr., determinând apariția unor noi forme și genuri ale acestora: concertul\*, *canzona*\* *da sonar*, sonata\*, *suita*\* etc. În lucrările compozitorilor vremii (Monteverdi, Cesti, Cavali, Giovanni Gabrieli ș.a.) muzica dobândește noi coordonate tehnice destinate a sluji expresivității: discantul (II) devine solist, basul acompaniator nu se mai scrie decât cifrat\*, armonia (III) capătă din ce în ce mai multă importanță, apar o ritmică (v. ritm) și o metrică (v. metru) variată, susținută de un tempo (2) corespunzător, se caută gradații și efecte orch., elemente de culoare și contrast; b) faza de mijloc a **b.** ce corespunde înfloririi muzicii de operă, baletului\* de curte, operi-balet. Aici se înscriu cu creații reprezentative francezii

Charpentier, Cambert, Francois Couperin, Lully, englezul Purcell. O înflorire deosebită cunoaște și muzica instr. reprezentată în Germania de Pachelbel, Schütz, Kuhnau, iar în Italia de Vivaldi, Vitali, Alessandro și Domenico Scarlatti, Corelli. Acum încep să se contureze formele muzicale ciclice \* (*sonata da camera, sonata da chiesa, suite, concertul instr., concerto grosso*\*), care au la bază construcția monotematică\*, unitatea inтонаțională, la care se adaugă o bogată ornamentație a liniei melodice; c) ultima fază a b., ce se desfășoară aproximativ între anii 1710–1750, desemnând marea sinteză creatoare realizată de Haendel și J. S. Bach. Acum se cristalizează și se teoretizează gândirea muzicală bazată pe tonalitate (1), sistemul tonal cu modurile\* major\* și minor\*. Se cristalizează teoria\* muzicală atât a polif. cât și a armoniei în cadrul sistemului tonal, în lucrările teoretice semnate de Rameau (*Tratatul de armonie*) și J. J. Fux (*Gradus ad Parnassum*), dar mai ales practice, în cele două volume ale *Clavecinului bine temperat* de J. S. Bach. Aici se relevă noul tip de polif. bazat pe funcționalitatea\* armonică. Tot acum se dezvoltă orchestra\*, ca un ansamblu de instr. care capătă independență și importanță, scriindu-se lucrări în genuri și forme specific orchestrale. În această epocă a b. muzica face un pas hotărâtor spre evoluția sa viitoare, prin care va depăși cadrul bisericesc și al saloanelor, laicizându-se, devenind treptat un bun al marelui public. (M.M.) ■ În muzica românească, b. se afirmă sub puternica acțiune de introducere a limbii române în muzica bis. prin râvna psaltului Filotei Sîn Agâi Jipei, autorul *Psaltichiei rumânești*. Cântările „pre glasul românesc că iaște mai lesne și mai frumos”, vădesc, în tropare\*, condace\*, un stil melodic cu contururi riguroase, imprimând o atitudine nobilă, senină, în care ornamentele și arabescurile purtând turnuri specifice contribuie la accentuarea rezonanțelor baroce. Puternice rezonanțe baroce emană și melodiile orientale instr., monodice, notate de către Dimitrie Cantemir, renumit cunoscător al practicii și științei muzicale turcești. Cântecul și jocul românesc devin sursă de inspirație și obiect al interesului compozitorilor și interpreților. Introducerea unor melodii românești în codice și valorificarea lor sub formă de citat în partituri probează nu numai valoarea lor artistică dar și debutul interferenței dintre arta orală a poporului și

creația profesionistă, ceea ce conferă acesteia din urmă trăsături naționale distincte. Reprezentanții acestor tendințe au fost Ion Căianu, care a notat melodii românești în Codicele care-i poartă numele (1652–1671), și Daniel Speer care le valorifică în baletul *Musicalisch Türkischer Eulen-Spiegel* (1688). Compozitorii transilvăneni de formație barocă dau la iveală lucrări valoroase prezentând o bogată paletă stilistică. Evident, numărul lor restrâns, adică al personalităților proeminente, nu favorizează o mare lărgire a evantaiului stilistic. Cu toate acestea, Daniel Croner apare drept un marcant reprezentant al contrapunctului acționând, anterior lui J. S. Bach, pentru cristalizarea formelor sale în muzica instr. Ion Căianu se situează pe coordonatele monodiei acompaniate; unele excepții ce se pot întâlni în piesele sale nu infirmă regula generală. Între acești doi poli se află Gabriel Reilich, care oscilează stilistic, alăturând în opusurile sale procedee polifonice și omofone. Formele și genurile cultivate de către compozitorii transilvăneni ai epocii baroce sunt: vocale – ca motetul\*, aria\*, dicta (cantata\*), și pasiunea\*; instr. – ca fantezia\*, tocată\*, preludiul (2), fuga\* și dansul (bogat reprezentate în Codicele lui Căianu); teatrale – baletul, ilustrat de către Daniel Speer. *Musica nova*, slujită de compozitorii G. Reilich și D. Croner, inaugurează un stil inedit în peisajul compo-nistic autohton impunând maniera concertantă, momentul în care virtuozitatea vocală și îndeosebi instr. implică o tehnică superioară. Dintre creațiile acestor compozitori reținem în mod deosebit: *Noi concerte instrumentale; Vesperae brevissimae* și *Pădure spirituală și muzicală de flori și trandafiri* (vol. I și II) de Gabriel Reilich și *Tabulatura Fugarum, praeludiorum, Canonarum, toccatarum et phantasiorum* și *Tabulatura fugarum et praeludiorum* de Daniel Croner. (O.L.C.)

*Bibliogr.*: Schering, A., *Geschichte des Oratoriums*, 1911; Kretschmar, R., *Geschichte der Oper*, 1919; Sachs, C., *Barokmusik*, Jahrbuch Peters, 1919; Gérold, Th., *L'Art du chant en France au 17 siècle*, Strasbourg, 1921; Moser, H. J., *Die Zeitgrenzen des musikalischen Baroks*, ZfMw IV, 1921/1922; Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 1922; Welles, E., *Renaissance und Barok*, ZfMw IX, 1928/1929; Blume, Fr., *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, 1925; Piro, A., *Les clavecinistes*, Paris, 1925; Kroyer, Th., *Zwischen Renaissance und Barok*, Jahrbuch Peters, 1929; Schering, A., *Geschichte des instrumental-Konzertes*, 1927;

Haas, R., *Musik des Baroks, Handb. der Mw.* 1928; Flemming, W., *Oper und Oratorio im Barok*, 1933; Rolland, R., *Histoire de l'opera en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, 1936; Klrcxc, S., *Le Baroque et la musique*, Bruxelles, 1948; Ghisi, F., *Alle fonti della monodia*, Milano, 1940; Bukofzer, M., *Music in the Baroque Era*, New York, 1947; Brczcul, G., *La bicentenarul naşterii lui W.A. Mozart*, Buc., Uniunea Compozitorilor, 1957; Toduă, S., *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, Vol. 1., Buc., 1969; Barbu-Bucur, S., *Monumente muzicale. Filotei Sin Agăi Jipei*, în: SM, vol. VI, Buc., 1970; Eisikovits, M., *Polifonia Barocului*, Buc., 1970; Cosma, O.L., *Hronical muzicii româneşti*, vol. 1, Buc., 1973; Mocanu, Vasile, *Ion Căian*, Buc., 1973; Popescu-Judetz, Eugenia, *Dimiriie Cantemir. Cartea ştiinţei muzicii*, Buc., 1973; Bughici, D., *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Buc., 1978. Voiculescu, Dan, *Fuga în creaţia lui J. S. Bach*, Cluj, 1986.

**barrée** (cuv. fr.), termen care se referă la *chitară\** şi *laută\**, desemnând reducerea simultană a vibraţiilor de pe lungimea unei corzi sau a mai multora, prin trecerea cu degetul arătător peste ele. (D.P.)

**barrel-organ** (cuv. engl.), v. **mecanice, instrumente**.

**Baryton** (cuv. germ.), v. **bariton (II, 2)**

**bas** (it. *basso*; fr. *basse*; germ. *Bass*; engl. *bass*)  
**I. 1.** Vocea (1) bărbătească cea mai gravă. În cor\*, are un ambitus\* cuprins între *Fa (Mi) – re'*, iar ca voce solistică (operă\*, oratoriu\*) unul cuprins între *Sol – fa'* (**b. înalt**, it. *basso cantante*; fr. *basse-taille*) sau *Do – re'* (**b. grav**, it. *basso profondo*; fr. *basse-contre, basse-noble*). În corurile ruseşti există, în partida\* başilor, 1–2 **b. pedalişti**, voci încă mai grave decât cele obişnuite, utilizate numai pentru marcarea fundamentalei\* acordului\* la unele cadenţe (1) [v. **pedală (4)**]. După caracter, vocile de operă se împart în **b. serios** (it. *serioso*) şi **b. buf** (it. *buffo*), fără ca aceste distincţii, inclusiv cele de întindere, să fie atât de categorice ca în cazul vocilor înalte de sopran (1) sau de tenor (1) [de ex. **b. înalt** poate fi confundat şi chiar asimilat cu baritonul (I, 1)].  
**2.** Instr. cu sunetul cel mai grav într-o anumită categorie (familie) de instr., ce corespunde aproximativ vocii de **b (1)** (ex. trp. **b.**, cl. **b.**). Pentru unele instr. vechi, adj. **b.** precede numele propriu-zis al instr. (ex. *basse de cromorne\**, *basse de viole* etc.).  
**II.** Grupul de instr. (it. *bassi*) cărora în partitură\* le este conferită partida cea mai gravă; în acest sens, violoncelul\* se numea în trecut **b.**, termen întrebuinţat încă şi astăzi pentru contrabas\* inclusiv în folc. românesc;

în fanfară (6), prin **b. de armonie** se înţeleg instr. grave fag., trb., tubă\*, bombardon\*. **III. 1.** Partea (cea mai) gravă a unei structuri polif. sau arm. Vocea (2) gravă a unei astfel de structuri, „partea unde domină sunetul fundamental” (Rameau). ■ În lucrările polif. vocale, începând cu anul 1450 (cele mai vechi reguli, privind partida de **b.**, la Guilelmus Monachus), denumirea de *bassus* (expresia lat. „adânc, grav”, circulă încă din sec. 7) revine unei voci pe care o deţinea anterior contratenorul\*, care a început să se divizeze în *contratenor bassus* (sau simplu *bassus*, fr. *basse-contre*). În madrigalele\* unui Giovanni da Cascia se întâlnesc deja adevărate partide de **b.** ■ Apariţia monodiei\* acompaniate şi dezvoltarea formelor instr. dau un contur tot mai precis **b.**, care va deveni şi vocea de sprijin (de unde şi asimilarea etimonului lat. *basis*, „fundament” în armonie (**III, 2**). V.: **b. cifrat**; **b. continuu**. **2. B. fundamental** (fr. *basse fondamentale*). În teoria lui Rameau, succesiunea unor **b.** reali sau imaginari, ca bază a acordurilor\* care şi prin răsturnare\* procură starea directă a trisonului (ce poate fi numai perfect sau cu septimă). Nu se confundă cu **b. cifrat**. V. armonie (**III, 2**), **IV. cheie de b.**, denumirea cheii\* de *fa'* de pe linia a patra a portativului\*. (G.F.)

**bas cifrat** (it. *basso cifrato*; engl. *figured-bass*; fr. *basse chifrée, basse figurée*; germ. *bezifferter Bass*), notarea caracteristică a basului continuu\* care constă din partida\* de bas (**III, 1**) precum şi din cifre şi semne convenţionale scrise sub notele acesteia (sau deasupra lor), acest cifraj\* simbolizând contextul armonic, real sau virtual, al notei respective. În cazul interpretării **b.** pe un instr. cu claviatură\* (orgă, clavecin etc.), exclusiv, sau alături de instr. melodic de registru (1) grav (vcl., fag. etc.), instrumentistul execută, în general, cu mâna stângă notele basului iar cu dreapta armoniile aferente. Regulile de conducere a vocilor (2), de dublare a notelor etc. se aplică în practica **b.** cu oarecare licenţe. Lipsa cifrajului desemnează un trison diatonic\* bazat pe nota respectivă, în orice poziţie, cifrele arabe 2, 3, 4 etc. – secunda\*, terţa\*, cvarta\* etc. basului, în orice transpoziţie\* de octavă\*, fiecare dintre acestea putând fi alterată prin semnele s, n şi f. Alteraţia\* izolată se referă la terţa acordului\*. 8 este o indicaţie subînţeleasă: ori de câte ori este cazul, nota de bas se dublează cu octava; la 6 şi se subînţelege terţa, la 5 şi , sexta. Linia orizontală indică păstrarea armoniei sau a elementelor ei. La indicaţia *tasto solo\**, instr.

7 — *tasto solo*  
Bas cifrat

acordic încetează a mai cânta, instr. melodic de registru grav rămânând singurul executant al basului continuu. (Vezi fig.). **B.** oferă interpreților multiple posibilități de realizare a armoniilor, în funcție de stilul de epocă și de caracterul lucrării respective, de instr. avute la dispoziție, mărimea ansamblului executant, condițiile acustice etc., de aceea realizarea lui *ex tempore*, adecvată condițiilor momentane, se impune ca o necesitate obiectivă, iar realizările tipărite în edițiile mai recente ale muzicii din epoca basului continuu nu au decât valoarea unor propuneri. **B.** a dispărut din practica componistică spre mijlocul sec. 18, perpetuându-se după aceea doar în lucrări cu caracter religios (în *mise\** de Haydn, Mozart, Schubert). Elementele sale s-au integrat, mai mult sau mai puțin modificate, în mai toate metodele de cercetare și predare a armoniei (**III**, 2) clasice.

*Bibliogr.*: Eggebrecht, Hans Heinrich, *Arien des General basses in frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, în: AfMw nr. 2, 1957. (Fr.L.)

**bas continuu** (it. *basso continuo*; fr. *basse continue*; germ. *Generalbass*; engl. *thorough-bass*), partida\* basului (**III**, 1) instrumental în muzica perioadei 1600–1750 (cu excepția compozițiilor destinate interpretării la un singur instrument), adjectivul *continuu* exprimând importanța primordială ce s-a atribuit în această perioadă basului ca fundament al armoniei\* și al muzicii însăși, precum și importanța instrumentistului care îl interpretează ca promotor al ansamblului\*. Majoritatea autorilor cuprind în definiție și cifrajul\* precum și practica de a completa basul cu armonii improvizate, asimilând astfel **b.** cu basul cifrat\*, or, în practica muzicală a epocii s-a notat adesea fără

cifre, iar în muzica de cameră interpretarea lui de către un instr. melodic de registru (**I**) grav (deci fără a se cânta și armoniile complementare) a fost acceptată drept o soluție echivalentă. Limitele perioadei, supranumită de unii autori chiar epoca **b.** (germ. *Generalbasszeitalter*) se indică în definiție, desigur, doar orientativ. Începuturile perioadei se întrepătrund cu practica it. de acompaniere a muzicii vocale polif. cu un *basso per organo* sau *basso seguente* (sec. 16); în muzica destinată cultului religios, s-a făcut uz de **b.** până și în compozițiile create în prima jumătate a sec. 19. (*mise\** de Haydn, Mozart, Schubert). Abrev. (în partiturile\* epocii) *b.c.* (Fr.L.)

**bass** (cuv. engl.) v. **bas**; **contrabas**.

**bassanello** (cuv. it.) 1. Instrument cu ancie\* dublă, din sec. 17, înrudit cu fagotul\*, construit în trei mărimi: discant, t. și b. 2. Registru (**II**, 2) cu limbi metalice (4') la orgile din ev. med. (W.D.)

**basse continue** (cuv. fr.) v. **bas continuu**.

**basse contrainte** (cuv. fr.) v. **ostinato**.

**basse-contre** (cuv. fr.) v. **bas (I)**; **voce (I)**.

**basse-danse** (cuv. fr. „dans grav”), dans\* practicat în sec. 14–16, în măsură binară\*, de carater grav și solemn. Originea sa este controversată; se pare că își trage numele de la faptul că se dansa fără sărituri, cu picioarele foarte puțin desprinse de sol. De obicei, **b.** constau (în sec. 16) dintr-un *branle\** reluat de câteva ori, încheiat cu un *tourdion* (variantă a *gagliardei\**). (P.C.)

**basse de cromorne** (cuv. fr.), denumire a fagotului\* în ev. med. Echiv. germ. *Krummhorn*.

**basse de viole** (cuv. fr.) v. **viola da gamba**.

**basse de viole d'amour** (cuv. fr.) v. **viola bastarda**.

**basse-noble** (cuv. fr.) v. **bas** (1).

**Bassethorn** v. **corno di bassetto**.

**Bassett** v. **bassetto**.

**bassetto** (cuv. it.; germ. *Bassett*), instrument cordofon, de forma contrabasului\*, din sec. 18–19, acționat cu ajutorul arcușului\*. De mărime intermediară între vcl. și c. bas, b. avea inițial 5, mai târziu 4 coarde (acordate în *Sol re la mi*<sup>1</sup>). Utilizat pentru lucrări camerale, transpunea\* cu o octavă\* mai jos. Sin. it. *basso di camera, cellone*. (W.D.)

**basso** (cuv. it.) v. **bas**.

**Basso Alberti** (<numele compozitorului it. Domenico Alberti), acompaniament\* uniform, practicat la instrumentele cu claviatură\*, constând din acorduri desfăcute. (G.F.)

**basso continuo** (cuv. it.) v. **bas continuu**.



Basso Alberti

**basso di camera** v. **bassetto**.

**basso ostinato** (<cuv. it.) v. **ostinato**.

**basso per organo** (cuv. it.) v. **bas continuu**.

**basso seguente** (cuv. it.) v. **bas continuu**.

**bassus** (cuv. lat. „jos”, „grav”) v. **bas** (III, 1); **contralto, voce** (2).

**Basszink** (cuv. germ.) v. **cornet**.

**Bastardviola** v. **viola bastarda**.

**baterie 1**. Grupul instrumentelor de percuție\* într-o orchestră; prin b. de jazz se înțelege un

ansamblu instr. de percuție specific genului, la care cântă un singur instrumentist. Ea este formată în special din instr. cu membrană (tobă mare\* cu pedală (1), toבă mică\*, bongos\*, tom-tom\*-uri etc.) și tipuri variate de talgere\*; numărul instr. în b. de jazz variază de la o formație la alta (A.P.) 2. (învechit). Termen ce indică executarea la instr. cu claviatură\* a unor figuri în staccato\* (ex. acorduri desfăcute; *Basso Alberti*\*). 3. Tremolo\* în legato\*, la instr. cu claviatură (dar și la instr. cu coarde și arcuș sau la fl.), efectuat la diferite intervale sau constând din alternarea unor elemente armonice (ex. 1); când apare în bas, b. indică desfacerea melodică a intervalului (porecla germ.: *Brillenbässe*, „bași în formă de ochelari”) (ex. 2). (D.U.)

**battaglia** (cuv. it. [batàlia], „luptă”; fr. *bataille*), gen de muzică programatică\* care uzează de efecte vocale sau instrumentale în scopul descrierii, adesea exterioare, a unei scene războinice. Originile ei pot fi identificate în muzica elină pentru aulos\* (*Lupta dintre Apollo și Piton* - v. și aulodie). Lucrări renumite cunoscute sub acest nume aparține Renașterii\* târzii: Janequin (*La guerre, chanson*\* în care se înfățișează bătălia de la Marignano), Monteverdi (*Il Combattimento di*

scris : executat :

scris : executat :

scris : executat :

ex. 1

ex. 2

Baterie (3)

*Tancredo e Clorinda*. În operă\*, de la Händel la Wagner, precum și în muzica instr. (J. Kuhnau, Sonata din ciclul *Biblische Historien*, care descrie lupta dintre David și Goliath) sau în muzica simf. cu program (Beethoven, *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, Ceaikovski, *Uvertura 1812*, Șostakovici, *Simfonia a VIII-a*) se întâlnesc momente asemănătoare unei **b.** (G.F.)

**battements** (cuv. fr.) v. **bătăi**.

**battuta** (cuv. it. „măsură”), termen implicat în expresiile care desemnează situații de abateră sau de revenire la o succesiune metrică\* și de tempo (2) riguroase: *a battuta\**; *in ritmo di una battuta*, concentrarea unei măsurii \* într-o singură mișcare în cadrul tactării\*, procedeu utilizat în tempo-urile rapide; *ritmo di tre (quattro) battute*, cuprinderea temporară a discursului într-o unitate ritmică (ex. 1) sau motivică (ex. 2) de trei, respectiv patru măsurii. V. *hemiolă* (2) (C.A.B.)

**bărbătescul** 1. Joc\* popular românesc, de bărbați, din Maramureș. Se joacă în formație de cerc în monom sau cu brațele prinse în lanț. Are ritm sincopat, mișcarea energică, cu pași tropotiți executați în continuă deplasare în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, combinați cu bătăi din palme și sărituri cu bătaia călcâielor în aer. 2. **B.** în jurul mesei, joc ritual, din ceremonialul nupțial, la primirea miresei în casa mirelui. Se joacă de către bărbați care ocolesc masa de trei ori în sensul rotirii acelor de ceasornic. În acest timp druştele (prietenele apropiate ale miresei) strigă versuri legate de eveniment și aruncă grâu peste ei. (C.C.)

**bărbuncul** (ucr. *verbunk*; mag. *verbuncos*; <germ. *Werbung* „recrutare”), joc\* popular românesc (ostășesc) răspândit în Transilvania. **B.** a luat ființă și s-a dezvoltat în cadrul ceremoniilor de recrutare, cu joc, în armata austro-ungară, ceremonii inițiate în timpul domniei Mariei-Tereza

Ex. 1

Largo (ritmo di tre battute)

ex. 2 (Ritmo di tre battute)

(Beethoven, *Cuartetul op. 127 în mi bemol major, Scherzando vivace*)

Battuta

**Bauernleier** (cuv. germ.), v. **chironda**.

**băluța**, joc\* popular românesc răspândit în sudul Munteniei (jud. Ilfov, Teleorman). Este o variantă în horă (1) (iute) și se joacă în cerc cu brațele îndoite prinse în lanț. Are ritm binar\*, melodie proprie, mișcare rapidă cu pași alergați și bătăi în podea. (C.C.)

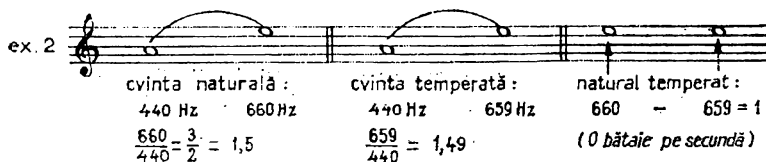
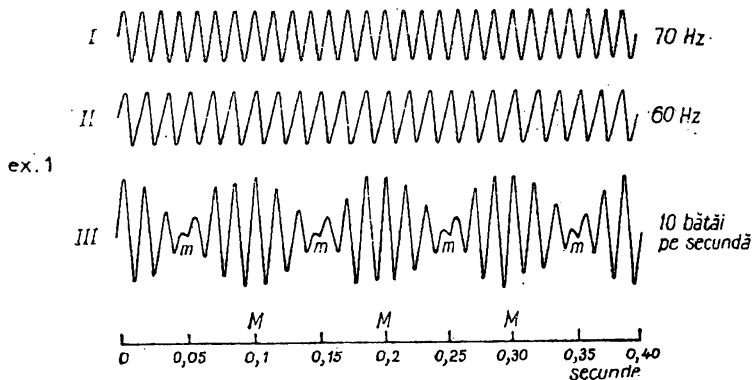
(a doua jumătate a sec. 18). Astăzi este un joc obișnuit în satele din bazinul râului Someș. Face parte din categoria jocurilor fecioarești\*. Are ritm binar\*, accentuat pe fiecare timp\*, mișcări energice cu amplitudine mare, ceea ce dă dansului un caracter milităresc, iar veeza de execuție ajunge până la M. M  $\theta = 140$ , V. *arcanel*. (C.C.)

**bătaie**, termen în teoria\* muzicii substituit în limbajul muzicologic actual prin timp (2), în cele două accepțiuni: a) unitate metrică\* și b) mișcare a mâinii corespunzătoare unei unități metrice. *A bate măsura*, a indica prin mișcări convenționale ale mâinii numărul timpilor dintr-o măsură\*, tactare\*. *V. battuta*. (C.A.B.)

**bătăi** (acustice) (fr. *battements*; it. *battimenti*; germ. *Schwebungen*, engl. *beats*), alternări regulate ale tăriei sunetului care rezultă din interferența (suprapunerea, compunerea) a două sunete de frecvență\* puțin diferită și de amplitudine\* egală (sau aproape egală). O imagine plastică a fenomenului b. se poate avea suprapunând undele 1 și 2 din fig. 1. Însumarea lor, adică a elongațiilor (v. sunet) moment cu moment, creează unda 3, rezultanta undelor 1 și 2, care are amplitudine regulat variabilă, între maximele M și minimele m. Este un caz de așa-numită „modulație de amplitudine”. Existența maximelor și a minimelor produce senzația unor pulsații, a unor „valuri” sonore periodice. Fiecare maxim al undei 3 dă naștere la o b. Numărul acestora pe s este egal cu diferența dintre frecvențele sunetelor 1 și 2 (în fig. 1, 70–60=10). ■ Fenomenul b. are diferite utilizări în muzică (acordarea\* tuburilor de orgă\*, a anculor\* de armoniu\* sau a coardelor\* de pian; producerea unor efecte speciale etc.). 1. Când un sunet este produs de 2 sau 3

coarde (cazul pianului), unisonul\* perfect al fiecărui grup de coarde se obține atunci când coardele fiecărui grup nu produc b., ceea ce se controlează ușor cu urechea. La orgă, la pian sau la armoniu, cvintele perfecte fiind temperate\*, se acordează la o valoare ceva mai mică decât aceea a cvintelor perfecte naturale\* respective. (Ex. începând acordarea cu sunetul *la* = 440 Hz al diapazonului (5), prima cvintă perfectă superioară va trebui să corespundă raportului de frecvențe  $659/440 = 1,49$ , iar nu raportului  $660/440 = 3/2 = 1,5$  din gama\* naturală (fig. 2). Trebuie deci ca între *mi* natural și *mi* temperat să se audă o b. pe s. ( $660-659 = 1$ ). În alte octave\* ale pianului, cvintele „bat” cu alte valori. La orgă, în registrul (II, 1) *unda maris* („valul mării”), o tastă\* comandă două tuburi puțin dezacordate, care produc 6–8 b. pe s, ceea ce face să se audă un sunet ondulant, ușor tremurat. ■ Fenomenul b. a fost invocat de Helmholtz pentru elaborarea teoriei sale asupra genezei fizice a consonanței\* și a disonanței\*. Explicația mecanismului b. se bazează pe faptul că un sunet, chiar simplu (fără armonice\*), excită nu o singură fibră (rezonator auricular) din urechea internă, ci un grup de fibre apropiate, printre care există una care îndeplinește condiția de maximă rezonanță\*. *V. auz* (I, 1).

*Bibliogr.*: Blaserna, P., și Helmholtz, H., *Le Son et la Musique*, Paris, 1892; Ricmann, H., *Handbuch*



*der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, <sup>3</sup>1921 ('1891); Bongiovanni, L. E., *L'accordatura dei pianoforti*, Torino, 1908; Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, 1925; Bianu, V. V., *Acustică* (în „Curs de fizică generală”, Buc., 1934); Krasilnikov, V.A., *Unde sonore în aer, în apă și în solide* (trad. din lb. rus.), Buc., 1957; Best, R., și Taylor, N.B., *Bazele fiziologice ale practicii medicale* (trad. din lb. engl., cap. 77–79, *Urechea, sunetul și senzațiile auditive*), Buc., 1958; Bădărău, Eug., și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961, (D.U.)

### bătrânescu v. luncanul.

**bătuta**, nume dat în diverse părți ale țării unor jocuri\* fără legătură tipologică între ele, desemnând doar existența în acestea a unor bătăi cu piciorul pe podea sau cu palma pe picior. Se întâlnește această denumire la jocuri solistice, în monom, în perechi, în cerc închis etc. Ca exemplu istoric cităm **b. călușerilor**, pusă în circulație pe cale cultă în Transilvania, în cursul sec. 19. (A.B.)

### băzoi v. cimpoi.

### b. c. v. bas continuu.

**beat** (cuv. engl. [bi:t], „bătaie”) 1. Timp (I, 2), 2. (în jazz) timp (I, 2) și, respectiv, marcarea acestuia



Béguine (2) (formula ritmică)

de către secția ritmică. În jazzul primitiv, se accentuau, în măsură\* de 4/4, timpii unu și trei (expresia *two-b.*); în epoca swing\* se accentuau toți patru timpii (expresia *four-b.*); în muzica comercială (**b.-music**) și *Rock and Roll*\* se accentuează puternic timpii slabi (doi și patru). Impropiu folosit ca sin. al lui *swing*. (M.B.)

### beats (cuv. engl.) v. bătăi.

**bebizație** numele sistemului de solmizație\* conceput de D. Hitzler (*Newe Musica*, 1628). În virtutea acestui sistem, treptele se numeau Ia, Be, Ce, De, mE, Fe, Ge. Sunetele cromatice erau indicate prin înlocuirea vocalei *e* cu vocala *i*. **B.** n-a avut răspândire, fiind acum complet ieșită din uz. (A.J.)

### Bebung v. balancement.

**becar** (<fr. veche *b carré*, „b pătrat”) 1. Semn care, plasat în fața notei\*, indică anularea unei alterații\* (accidentale sau constitutive) fie suitoare fie coborătoare (n). Într-o ortografie mai veche, dublele alterații se anulau prin dubli **b.** (nn). **B.** își trage denumirea de la forma specifică a literei **b** (b) (lat. *b quadratum* sau *b durum*) prin care, în notația literală (sec. 10), se indica sunetul *si* natural. 2. (ieșit din uz) major\* (despre tonalități). Echiv.: engl. *natural*; it. *bequadro*; fr. *bécarre*; germ. *Auflöser* sau *Auflösungszeichen*; sp. *becuadro*. V. *armură; alterații; b; bemol; diez; dur; solmizație*. (A.M.)

### Becken (cuv. germ.) v. talgere.

**bedon** (cuv. fr. [bedõ]) 1. În sec. 15–17, o tobă mare\* (*grosse caisse*). 2. **B.** de *Biscaye*, sin. *tambour de Basque*. (v. *tamburină*). (D.P.)

**béguine** 1. Specie de rumbă\*-bolero\*, de origine sud-americană (cubaneză), în tempo (2) lent și cu caracter melancolic (ex. celebru, *La Paloma* de Yradier, compusă în sec. 19). 2. Dans originar din insula Martinica (venit în Europa în 1930), în tempo (2) rapid, cu ritm\* și acompaniament\* caracteristice (ex.). **B.** actuală se axează pe un tempo intermediar între **b** (1) și **b** (2). (G.F.)

**bel**, unitate logaritmică pentru măsurarea raporturilor comparative de intensitate (1) și presiune sonoră, numită astfel după numele fizicianului american de origine scoțiană Alexander Graham Bell (1847–1922), inventatorul telefonului (1876). Simbolul acestei unități este *B*, iar în practica modernă, mai cu seamă în electronică, se preferă, pentru mai multă precizie, submultiplul numit *decibel* și având simbolul *dB*. În virtutea aplicării *legii Weber-Fechner*, potrivit căreia senzația fiziologică de intensitate variază aproape proporțional cu logaritmul\* presiunii sonore, orice senzație fiziologică de intensitate este exprimabilă într-un număr de *dB* egal cu log.



zecimal al raportului dintre intensitatea unui sunet și o intensitate standard corespunzătoare pragului de audibilitate al unui sunet pur cu frecvență de 1000 Hz\*. Astfel, notând intensitatea standard cu *I<sub>s</sub>*, cea comparativă cu *I<sub>c</sub>* și senzația fiziologică cu *S<sub>f</sub>*, se obține:

$$S_f = 10 \cdot \lg I_s/I_c = 10 \text{ dB}$$

V.: *acustică; auz; ton; son* (2).

*Bibliogr.*: Eimert, H., *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg, 1973; Buican G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958 (I.H.)

**bel-canto** (cuv. it. „cântare frumoasă”), denumire dată, în sec. 19, artei vocale italiene eminentamente operistice. Dezvoltată odată cu opera\*, această artă cerea, prin analogie cu practica instr., extrema egalitate și mobilitate a vocii (1) și o fină cultură a sunetului. Esența b. constă în virtuozitatea și abundența ornamentării\* liniei melodice ca și în libertatea de a improviza\*, ce era acordată cântărețului. Atinge maximum de dezvoltare în sec. 17–18 și joacă un mare rol în istoria muzicii. În sec. 19 noile cerințe ale operei romantice (intensitatea expresiei, forță dramatică, volumul vocal etc.) duc la dispariția b. clasic. Astăzi, prin b. se înțelege școala vocală it. în general. V. *canto; operă, voce*.

*Bibliogr.*: Machabey, A., *Le Bel-canto*, Paris, 1948; Ulrich, B., *Die altitalienische Gesangsmethode*, Leipzig, 1933; Goldschmidt, H., *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jh. und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Berlin, 1890. (E.Z.)

**bells** (cuv. engl.) *clopote*.

**bemol** (<lat. *b molle*, „b neted, rotund”) 1. Semn grafic care, plasat în fața notei\*, sau la cheie\* (v. *armură*) indică coborârea sunetului cu un semiton\* cromatic\* (f). **B.** se poate dubla (*dublu ff*), sunetul fiind coborât astfel cu două semitonuri cromatice. Denumirea b. provine de la forma specifică a literei *b* (f, lat. *b rotundum* sau *b molle*) prin care, în notația literală (sec. 10) se indica sunetul *si* coborât cu un semiton. Până în sec. 18, b. se folosea în notație și pentru a anula diezul\* (v. *bas cifrat; becar*). 2. (ieșit din uz) minor\* (despre tonalități). Echiv: engl. *flat*; fr. *bémol*; it. *bemolle*; germ. *Be*; sp. *bemol*. V. *alterație; b; dur; solmizație*. (A.M.)

**Benedictus v. Sanctus.**

**berbecii 1.** Grup de bărbați din alaiul mascaților din cadrul obiceiurilor de Anul Nou, întâlnit în jud. Iași. Sunt costumați în blănuri de oaie, având pe cap măști împodobite cu coarne de berbec. Au un joc\* specific cu melodie proprie. 2. Obicei din Banat (Caraș-Severin), practicat în cadrul sărbătorilor agrare de primăvară. Grupuri de tineri mascați în blănuri de berbeci cu tălângi și clopoței execută, sub conducerea unui „cioban” (mascat și el), diferite figuri grotești. (C.C.)

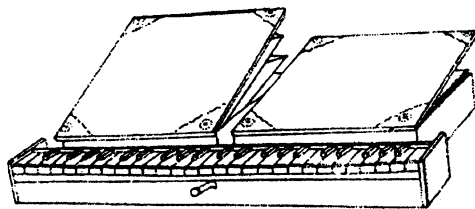
**berceuse**, (cuv. fr. [bersœz] „cântec de leagăn”), piesă instrumentală de caracter\*. Exemple celebre: b. de Mozart, Chopin; b. Mariei din actul I al operei *Wozzeck* de Berg. Echiv. germ.: *Wiegenlied*; engl.: *lullaby*. V. *cântec* (I, 2). (I.R.)

**bergamască** (<ital. *bergamasca*, de la Bergamo), cântec de dans italianesc întâlnit în lucrările vocale și instrumentale ale sec. 16 și 17. În general, pe un motiv\* al basului continuu\* se improvizau\* diverse melodii dansante (v. lucrări de Praetorius, Frescobaldi, Scheidt ș.a.). J. S. Bach a introdus b. în *Goldberg-Variationen*. În sec. 19, b. a devenit un fel de tarantelă\* rapidă (în 6/8, cu accent pe al patrulea timp (I, 2)). (I.R.)

**bergeretă** (<fr. *bergerette*), mică arie\* cu subiect și aspect ușor, bucolic. La originea sa se află un gen de dans pop. fr. din sec. 16. Voga maximă a b. a marcat-o sec. 18. (I.R.)

**beste** (cuv. tc.) v. *peșrev; taksim*.

**Bibelregal** (germ. *Bibel* „biblie”, „carte”; engl. *bibleregale* [ˈbaɪbl̩ˈriːgəl]), tip de orgă\* miniaturală, cu claviatură\*, din sec. 16–17. Tuburile erau labiale sau cu limbi metalice, adeseori combinate. Sufiul necesar sunetului se producea cu ajutorul a două foale mici. **B.** avea extinderea între do – la<sup>1</sup>. Închis, instr. avea forma unei biblii mai mari, de unde și denumirea. V. *positiv; regal*. (W.D.)



Bibelregal

**bici**, instrument de percuție autofon, format din două plăci de lemn suprapuse, fiecare cu o lungime de 45 cm, legate între ele cu o balama. Pe cele două plăci sunt fixate câte o curea de piele, în care se introduc degetele. Izbite una de alta, plăcile produc un zgomot sec, asemănător cu pocnetul **b**. (de unde și denumirea instr.). Echiv.: it. *frusta*; engl. *slap stick*; fr. *fouet*; germ. *Peitscheknall* (A.P.)

**bicinium** (cuv. lat.), compoziție la două voci (2), vocală sau instrumentală, cultivată în sec. 15–16 mai ales în Germania și în Flandra. O cunoscută colecție a fost alcătuită de Gr. Rhau (Rhaw): *Bicinia Gallica, Latina, Germanica* (Wittenberg 1545); la Nürnberg apare în 1549 o altă colecție, intitulată cu un termen gr. latinizat: *Diphona amoena et florida* de Gr. Rotenbucher. ■ În sec. 17 **b**. desemnează o compoziție instr. la două voci, pentru două instr. melodice, dar și pentru orgă, care mai târziu va deveni sin. cu duo\*; din punct de vedere al țesăturii polif. **b**. poate însemna și o structură determinată bi-vocală, sens în care a fost reactualizată în sec. 20, fie pe linie componistică (E. Pepping a scris în 1955 trei vol. de **b**. vocale), fie pe linie analitică (S. Toduță). ■ Prin analogie, compozițiile pentru trei voci erau desemnate uneori prin titlul de *tricinium* (ex. *Tricinia Latina, Germanica, Brabantica et Gallica*, de același Rhau, Wittenberg, 1542). (G.F.)

**bicord, bicordie** (<lat. *bis* „de două ori” și *corda* „coardă”, „sunet”), sistem prepentatonic (v. *pentatonică*) format din două sunete alăturate. Face parte din sistemele oligocordice\*. V. *biton* (*bitonie*). (A.M.)

**bifara** (cuv. it. < lat. *bifarius*, „dublu”), registru (II, 1) de orgă\* cu timbru\* de flaut\*. Sunetul este ușor tremurat din cauza construcției speciale a tuburilor din lemn, cu câte două deschizături fiecare. Sin it. *bifra*; *flauto doppio*; *filomela*; *piffara*; *piffero*. Echiv. germ. *Duißlöte, Doppelflöte*. (A.M.)

**big-band** (cuv. engl.) v. **orchestră**.

**binar**, *ă* (<lat. *binarius*, „dublu”), compus din două unități. *Valoare b.*, *valoare\** ce se poate împărți în două subdiviziuni (nota\* întreagă în doime\*, doimea în pătrime\* etc.). *Metru b.*, unitate metrică cuprinzând doi timpi (I, 2). *Formă b.*, formă compusă din două secțiuni („A”, „B”) aflate în relație antecedent\*–consecvent\*. Mersul tonal este T–D (fie simplă cadență (1), fie modulație\* în tonalitatea (2) dominantei \*) și D–T. Materialul

tematic al celor două secțiuni este înrudit. Uneori A este reluat (mai ales parțial) la sfârșit. Această formă se întâlnește în forma de lied\* (arii, dansuri), în sonata\* monotematică, V. *diviziune* (1), *formă; metru; ternar*. (A.M.)

**bis** (cuv. lat. „de două ori”) 1. Termen prin care i se indică interpretului să execute de două ori consecutiv pasajul cuprins între două bare (I, 3) de măsură (înlocuind, pentru pasaje foarte mici, *da capo\** sau *dal segno\**). 2. Exclamație prin care auditoriul din sală (operă, concert) își exprimă dorința de a asculta încă o dată o anumită lucrare sau o parte de lucrare (ex. o arie\*). (A.J.)

**biton, bitonie** (<lat. *bis*, „de două ori” și gr. *τόνος*, „sunet”), sistem prepentatonic (v. *pentatonică*), format din două sunete distanțate, la intervale\* mai mari decât tonul\* întreg. Face parte din sistemele oligocordice\*. V. *bicord* (*bicordie*). (A.M.)

**biva**, tip străvechi de laută\* japoneză cu corpul plat; are 4 corzi de mătase, ce sunt lovite cu ajutorul unei baghete. Tastiera\* este împărțită prin 4 bare (I, 2) metalice. (W.D.)

**bizantină, muzică** ~, arta eminentă vocală care s-a dezvoltat pe timpul și în cuprinsul Imperiului Bizantin, căpătând forme și trăsături proprii. **B**. cuprinde două categorii de cântări: a) *liturgice*, care s-au născut și dezvoltat odată cu cultul creștin; b) *laice* (aclamațiile\*). În timp ce numărul acestora din urmă este foarte mic, cel al cântărilor liturgice transmise de-a lungul sec. este foarte mare, mss. muzicale conținând asemenea cântări aflându-se împrăștiate prin bibl. din Orientul Apropiat, din mai toată Europa și chiar din America. Despre o cântare biz. se poate vorbi doar de prin sec. 6, când Imperiul Roman de Răsărit a devenit propriu-zis biz. și când imnografia – și odată cu ea muzica însăși – a căpătat o tot mai rapidă dezvoltare. În bis. s-a cântat însă și până atunci. De aceea putem distinge două perioade în dezvoltarea cântărilor liturgice: 1) *perioada comună întregii creștinătăți* (sec. 1–5); 2) *perioada biz., diferită de cea romană sau gregoriană* (v. gregoriană, muzică). ■ *Prima perioadă*, începe odată cu înfiriparea unui cult creștin, ce s-a dezvoltat inițial în strânsă legătură cu formele cântării ebr. De aici au fost preluate în primul rând *psalmii\** – împreună cu care s-a împrumutat *psalmodia\** – la care s-au adăugat *imnele* (1) și

*cântările duhovnicești*. Imnele provin, la început, din cărțile Vechiului și ale Noului Testament, pe când cântările duhovnicești erau, după cum se admite în general, creații poetice și muzicale ale noilor adepți. Către sec. 5–6 se ajunge la deosebiri clare între cântările biz. și cele romane: primele se bazează în primul rând pe creații poetice noi, în timp ce textele cântărilor romane rămân strâns legate de cărțile biblice sau au la bază Scripturile. Este greu de spus dacă primele imne aveau formă liberă sau strofică. Se știe, în orice caz, că vechile imne apoliniene erau de formă liberă, în timp ce imnele lui Bardesan, ale lui Synesios din Cyrene, ca și ale lui Efreim Sirul erau strofice. În afară de aceasta, existau imne (ca *ris-góló*-ul sirian) care aveau număr diferit de silabe dar același număr de accente în vers și strofă. Din punct de vedere muzical, în această perioadă se apelează nu numai la felul de a se cânta în sinagogă, ci și la muzica elină, la cea a vechilor culturi asiatiche și egiptene, ca și la folc. muzical al popoarelor în sânul cărora se răspânda creștinismul. Din această perioadă nu se cunoaște totuși decât un imn, datat de la finele sec. 3 sau începutul celui următor, descoperit la Oxyrinchos, în Egipt, scris în vechea notație (II) elină. E. Wellesz consideră că melodia acestei cântări nu are nimic din vechea muzică greacă\*. Din aceeași perioadă se păstrează până astăzi felul de a se cânta psalmii, evanghelia și apostolul (cântarea ecfonetică sau *lectio solemn*is), ca și manierele de cântare antifonică\* și responsorială\*.

■ *Perioada biz.* cuprinde fazele: melozilor\* (sec. 5–11), a melurgilor\* (sec. 11–15), a căror activitate continuă și în perioada *post. biz.* (sec. 15 până în 1814) și *chrysantică* sau *modernă* (din 1814). *Faza melozilor* se caracterizează prin apariția formelor de bază ale imnografiei bizantine: troparul\* (sec. 5), condacul\* (sec. 6) și canonul (2) (sec. 7), apărute toate în centrele culturale siriano-palestiniene. Autorii acestor forme poetice creau, odată cu textul, și melodiile respective. La începutul acestei faze își face apariția (sec. 5–6) notația *neumatică* [v. notație (IV)], mijloc de fixare în scris a cântării ecfonetică. În sec. 6 are loc prima încercare de organizare a octoehului\* de către Sever, fost patriarh monofizit al Antiohiei (512–519), dovadă a înmulțirii imnelor și a dezvoltării muzicii. Creșterea continuă a numărului cântărilor impune o nouă organizare a octoehului

de către Ioan Damaschinul (c. 675–c. 749), dar și apariția unei noi semiografii: *notația neumatică biz.* atribuită tot lui Ioan Damaschinul, pe care nu o cunoaștem însă decât din mss. muzicale din sec. 9–10. Încă din această perioadă se poate vorbi de forme (în legătură mai ales cu textele) și de stiluri muzicale\* biz. Existența acestora este dovedită de apariția în sec. 9, a unor colecții de cântări intitulate *irmologhion\**, *stihirar\**, *idiomelar\** etc. Melodiile irmoaselor\* sunt simple în general, aproape silabice, pe când ale idiomelelor\* sunt mai ornamentate\*. Primele aparțin stilului\* denumit *irmologic\**, iar celelalte stilului *stihiraric\**. Atât unele cât și celelalte sunt create pe baza unor formule (I, 3) melodice preexistente, specifice în parte fiecărui eh\*, folosind scări muzicale cu un anumit ambitus (2), care aparțin unuia din cele trei genuri (II) cunoscute încă din vechea muzică elină: diatonic, cromatic și enarmonic. În afară de aceasta, există sisteme de cadențe (1) specifice fiecărui eh, iar, în cadrul acestuia, diferitelor stihuri. În afară de categoriile stilistice menționate mai există o a treia categorie, a cântărilor bogat melismatice\*, denumită la început *asmatic* (mai apoi se va numi *papadic*) pe care nu o întâlnim decât începând din sec. 13, dar care exista și mai înainte. Despre practicarea acestui stil stau mărturie cântările melismatice menționate de Sf. Augustin (354–430): mss. manicheene descoperite la Turfan, în Turchestanul chinezesc, și datate din sec. 10–11, reprezentând însă copii de pe mss. din sec. 3, conțin texte în care se întâlnesc frecvente repetări ale aceleiași vocale; vechile mss. sl. în notația „condacariană” din sec. 9, în care „o vocală este repetată uneori de mai mult de zece ori, mereu prevăzută cu semn muzicale noi” (Raina Palikarova-Verdeil). Până în sec. 9, imnografia – și odată cu ea muzica însăși – s-a dezvoltat în primul rând în centrele culturale din Siria, Palestina și Egipt, în mai mică măsură în cele din Sicilia, după care Bizanțul capătă prioritate indiscutabilă. Melozii cei mai importanți din această perioadă sunt: *Roman Melodul* (sec. 5–6), *Andrei din Creta* (sec. 7), *Ioan Damaschinul*, *Cosma de Maiuma* (sec. 7–8), *Teofan Graptus* (m. c. 850), *Casia Monahia* (sec. 9), *Theodor Studitul* (759–826) ș.a. În *faza melurgilor* (sec. 10 și în prima jumătate a celui următor) are loc codificarea imnelor. Odată cu aceasta, încetează activitatea melozilor, locul lor

fiind luat pe de o parte de imnografi\*, iar pe de alta de melurgi, musurghi sau, cum vor fi numiți de prin sec. 13, maistores\*. Imnografiile compun texte noi pentru melodii deja existente, urmând modelele ritmice mai vechi. În felul acesta apar prosomiile (v. podobie), categorii de cântări care s-a păstrat, muzical, cel mai bine de-a lungul veacurilor. Melurgii dezvoltă tot mai mult melodia, îndeosebi pe cea melismatică, creând melodii noi pentru texte vechi, sau prelucrându-le și dezvoltându-le pe cele deja existente. Sunt așa numiții *καλλωπισταί* (*kallopistai*), cei care înfrumusețau melodiile mai vechi. Apar colecții cu asemenea melodii (*asmatikon*), care vor circula până prin sec. 16. Activitatea muzicală tot mai susținută impune dezvoltarea notației neumatice care, de pe la sfârșitul sec. 12, devine, cu rare excepții, perfect descifrabilă. Acum se precizează semnificația semnelor fonetice și treptat crește numărul semnelor *afone* (*cheironomice*); mărturiile\* își precizează funcția; apar formulele de intonație specifice fiecărui *eh* (*apehemata*), care însoțesc mai ales cântările (*asmata*). Melodiile, tot mai elaborate, vor primi denumirea de cântări *papadice*; când vor fi însoțite doar de silabe fără sens noțional, ca: *to-to-to, te-ri-re-rem* etc., se vor numi *cratime\**, iar colecțiile cu asemenea melodii – *cratimataria\**. Cu începere din sec. 13 se aplică *ehurilor* toponimicele vechilor armonii (II, 1) eline. Categoriile stilistice rămân aceleași din perioada precedentă, transmitându-ni-se până astăzi. Începe, parțial, teoretizarea sistemelor\* sonore. I se atribuie lui Ioannes Kuzueles (c. 1275–1360) inventarea sistemului *roșii* (ὁ τροχός) și a arborelui (τὸ δένδρον) *ehurilor\**. În acest arbore apar doar sistemele *trifonic* și *tetrafonic*. Nu apare sistemul *difonic*, deși melodii cu structură difonică apar cel puțin din sec. 13. Nu apare în nici un fel genul (II) *enarmonic* (1), apare însă forma *leghetos*, pe care unii o consideră ca fiind, până în sec. 19, forma diatonică a *ehului* II, iar alții o alătură, până în prezent, *ehului* IV. Genul cromatic devine evident atât prin mărturia\* specifică (sec. 11) cât și prin *ftoraua\** *nenano* care apare spre sfârșitul sec. 13. Din sec. 14 se cunoaște un *anastasimatar\**, atribuit lui Ioan Glykys, dar alții îl indică pe Ioan Damaschinul ca autor, cel puțin al *kekragariilor\**, care circulă până la începutul sec. 19. Cei mai însemnați autori din această perioadă

sunt: Mihail Ananiotul (sec. 13–14), Ioan Glykys (sec. 13–14), fost profesor al lui Ioan Papadopoulos, numit și Kuzueles, Ioan Kladas (sec. 15), Emanuel Chrysaphes Dukas (sec. 15), Xenos Korones (sec. 15) etc. ale căror creații pot fi urmărite în mss. sec. ce au urmat, până la începutul sec. 19. Pe timpul acestora, melodiile, îndeosebi cele în stil papadic, au căpătat o dezvoltare tot mai mare, poate și din contactul cu muzica Orientului Apropiat. Acum se renunță la vechile canoane compoziționale, în primul rând în cântările melismatice, fiecare autor dând frâu liber imaginației și științei sale muzicale. ■ *Perioada post-biz.* Mulți specialiști consideră că ocuparea Constantinopolului de către turci a însemnat și sfârșitul *b.*, ceea ce a urmat, după 1453, reprezentând o continuă decadență iar, datorită influenței turco-perso-arabe, *b.* ar fi devenit de nerecunoscut. Alții susțin însă că muzica Răsăritului ortodox și-a continuat existența, evoluând și îmbogățindu-se. După căderea Constantinopolului, activitatea melurgilor și a maistorilor nu încetează. Se continuă melismatizarea și „înfrumusețarea” unor melodii vechi, dar se creează și altele noi. Un *anastasimatar* al lui *Chrysaphes cel Nou* (fost protopsalt între anii 1665–1680) nu este decât „înfrumusețat” (*καλλωπισθέν*), cel inițial aparținând lui Ioan Glykys, dacă nu chiar lui Ioan Damaschinul. Chiar și în sec. 18 se mai „înfrumusețează” *anastasimatar\**, *stihirare\** și *irmologhioane\** mai vechi, dar se și creează altele noi. Același *Chrysaphes cel Nou* compune *heruvic\**, *chinonic\** etc.; *Gherman*, episcop al Patrelor Noi (prima jumătate a sec. 17), compune un *sticherarion*, un *triodion* etc.; iar *Balasia Preotul*, contemporan cu *Chrysaphes cel Nou* și fost elev al lui *Gherman*, compune un *irmologhion* „pe larg”, *doxologii\**, *irmoase\** *calofonice*, *heruvic\**, *chinonic\** etc. Prin acestea, melodiile devin mai puțin accesibile – prin lungime, bogăție melismatică și ambitus mare –, totuși clare, curgătoare. Către sfârșitul sec. 17 apar cântări melismatice care poartă indicația unor *maqamuri\** orient., dar și unele *cadențări* puțin obișnuite care amintesc de unele *cadențe* întâlnite în folc. Pătrund întorsături melodice orient., crește numărul semnelor *cheironomice* care înlesnesc modulații neașteptate. În sec. 18, când circulau încă numeroase cântări compuse în sec. anterioare

și când melodiile devin tot mai complicate, începe să se pună problema scurtării și a simplificării melodiilor, chiar și în ceea ce privește notația (în care numărul semnelor cheironomice ajunsese la apogeu). Începutul îl face, după câte se pare, Panagiot Chalatzoglu (protopsalt prin 1728), urmat de Ioan Protopsaltul (1727–1771) și Daniel Protopsaltul (1734–c. 1789). Cel mai important creator din acest sec. este însă *Petru Lampadarie din Peloponez*, care a activat între anii 1764–1778. El reinnoiește mai întreg repertoriul de cântări, prin el pătrunde în muzica eclesastică, mai mult decât prin oricare altul, influența muzicii orient. Acum se produc modificări în structura unor ehuri. Forma irmologică a ehului I, de pildă, se stabilește pe *re* iar dominantă pe *sol*; cântările stihirarice ale plagalului I se termină tot mai mult pe treapta a 4-a (*sol*<sup>1</sup>) etc. Alte ehuri își păstrează totuși structura, cum este cazul cu ehul III, și chiar cu ehul II (forma bazată pe sistemul difonic). Dar cu toată evoluția ehurilor și cu toată simplificarea notației, cântările erau încă destul de complicate. *Agapie Paliermul*, bun cunosător atât al notației psaltice cât și al celei liniare occid., încearcă fără succes să înlocuiască vechea notație neumatică prin alta alfabetică. Insuccesul îl determină să părăsească Constantinopolul, stabilindu-se la București unde moare în 1815. Un alt constantinopolitan, pe care nu-l mai mulțumește notația neumatică, a fost *Gheorghe Cretanul*, fost profesor al celor trei „reformatori” de la începutul sec. 19. Deși mai puțin cunoscut, creațiile lui se află însă în numeroase mss. în notația antechrysantică. El a susținut că melodiile pot fi scrise și fără folosirea semnelor mari (*cheironomice*) principiu aplicat de el și în practică. „Reforma” notației are loc totuși de-abia în 1814. Realizatorii acesteia sunt, în primul rând, Chrysant de Madyt, Grigorie Lampardarios și Hurmuz Gheorghiu din Halki, cunoscut mai mult sub deumirea de Hurmuz Hartofilax, dar și alții. Reforma a constat nu numai în reducerea semnelor neumatice – mai ales a celor cheironomice –, în stabilirea ritmului cântărilor, în precizarea scărilor muzicale și în acordarea unor denumiri monosilabice treptelor, ci și în selectarea anumitor forme ale vechilor ehuri. „Reformatorii” preiau masiv creațiile lui Petru Lampadrie, dar și ale altora, pe care le trec în noul sistem de notație. În anul 1820 apar primele cărți de muzică psaltică

tipărite, publicate la București de Petru Efesiu. Aceasta a contribuit la difuzarea „reformei” peste tot unde se practica muzica psaltică. Ceea ce a urmat după aceea poate fi definit prin: simplificarea și reducerea cântărilor, adaptare la gustul ascultătorilor și la necesitățile desfășurării cultului.

*Bibliogr.*: Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieriu musicesc* (Prefață), Viena, 1823; Pann, A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Buc., 1845; Pitra, J.-B., *L'Hymnographie de l'Église grecque*, Roma, 1867; Bourgault-Ducoudray, L. A., *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877; Gaisser, H., *Le Système musical de l'église grecque d'après la tradition*, Roma, 1901; Fleischer, O., *Die spätgriechische Notenschrift. Neumenkunde*, III, Berlin, 1904; Rebours, J.-B., *Traité de psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'Église grecque*, Paris, 1906; Gastoué, A., *Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des Bibliothèques Publiques de France*, Paris, 1907; Popescu, Nic. M., *Viața și activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul*, Buc., 1908; Thibaut, J.B., *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église Grecque*, St. Petersburg, 1917; Tillyard, H. J. W., *Byzantine Music and Hymnography*, Londra, 1923; Petrescu, I.D., *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; Idem, *Mss. psaltice grecești din veacul al 18-lea*, în: BOR, XXXII, 1934, nr. 3-4, p. 180-188; Vintilescu, P., *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Buc., 1937; Petrescu, I.D., *Condacul Nașterii Domnului. 'H Παρθένος σήμερον. Studiu de muzicologie comparată*, Buc., 1940; Hoeg, Carsten, *La notation ekphonétique*, MMB Subsidia 1, 2, Copenhaga, 1935; Tiby, O., *La Musica bizantina. Teoria e storia*, Milano, 1938; Tardo, L., *L'Antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938; Palikarova-Verdeil, Raina, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècles)*, MMB, Subsidia, III, Copenhaga, 1953; Tardo, Lorenzo, *L'Ottoeco nei manoscritti melurgici*, Grottaferrata, 1955; Salvo, Bartolomeo di, *Asmaticon*, Bolletino della badia greca di Grottaferrata 16 (3-4) p. 135-158, Grottaferrata, 1962; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1962; același, *La musique byzantine*, în: *Histoire de la musique*, Sous la direction de Roland Manuel, I, Paris, 1960; Raasted, J., *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine*

*Musical Manuscripts*, MMB, Subsidia 7, Copenhaga, 1966; Thodberg, Christian, *Der Byzantinische Alleluarion-Zyklus*, MMB, Subsidia 8, Copenhaga, 1966; Petresco, I. D., *Études de paléographie musicale byzantine*, Buc., 1967; Floros, Constantin, *Universale Neumenkunde*, I - III, Kassel, 1970; Ciobanu, Gh., *Muzica bizantină*, în: SM, VI, 1970, p. 69-97; Patrinelis, Chr., *Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453-1831)*, în: *Studies in Eastern Chant*, III, 1973, p. 161-170; Husmann, Heinrich, *Ein syro-melkitisches Tropologion mit altbyzantinischer Notation*, Sinai Syr. 261, Goettinger Orientforschungen 9, Wiesbaden, 1975; Chatzegiakumes, Manoles, *Musika Cheirographa Turkokratias (1453-1832)*, Atena 1975; Strunk, Oliver, *Essays on Music in the Byzantine World* (ed. Kenneth Levy), New York, 1977; Chatzegiakumes, Manoles, *Cheirographa Ekklesiastikes Musikes 1453 - 1820*, Atena, 1980; Stathes, Gregorios Th., *Ta Cheirographa Byzantines Musikes, Agion Oros. Katalogos perigraphikos*, I-III, Atena, 1975-1993. (G.C.)

**bilină (starină)** (cuv. rus. *былина; старина*, „cântec bătrânesc”), cântec epic rusesc în care sunt descrise într-un stil muzical special, cu sau fără acompaniament\* instrumental, momente și fapte din viața și istoria poporului, vitejia unor eroi istorici („junaci”) sau legendari. Interpreții adaptează versurile unor melodii simple, cu ambitus (1) redus, sau unui recitativ\* recto-tono, ritmat variat. În S Rusiei, **b.** se cânta și într-o variantă polifonică\* (2-3 voci). **B.** este atestată din sec. 10-11. La bulgari, cântecele epice, atestate din sec. 13, ce cuprind teme haiducești sau cu caracter satiric și umoristic, sunt cunoscute, de asemenea, sub denumirea **b.** *V. baladă; duma.*

*Bibliogr.*: Katzarova-Kukudova, Rajna, *L'ethnomusicologie en Bulgarie, de 1945 à nos jours (1959)*, în: AM XXXIII, 1960; Doljanski, A., *Mic dicționar muzical*, trad. de Rostislav Donici, Buc., 1960. (E.C.)

**Blasquinte** (cuv. germ. <*blasen*, „a sufla” + *Quinte* „cvintă”), armonicul al treilea (v. armonic, sunete), duodecima\*, ce rezultă din suflul suplimentar, „forțat” într-un tub semiînchis (instrument de suflat natural\*), în locul armonicului doi (octava\*) [v. flautolet (1)]. Sunetul rezultat este cu 1/8 mai jos decât cvinta\* pitagoreică (v. interval).

Stabilind un cerc al **B.**, asemănător cercului\* cvintelor, Hornbostel a încercat să demonstreze originea unor sisteme (II) muzicale aparținând unor culturi extreme orientale și ale Americii de Sud (ex. *pelog\**-ul javanez). Contestând fundamentul fizic al **B.**, M. Bukofzer a pus sub semnul întrebării implicit teoria ciclului **B.** (G.F.)

**blocchi di legno coreani** v. **nucă de cocos.**

**blocco di legno** (cuv. it.) v. **lemn (1).**

**bloc de bois** (cuv. fr.), v. **lemn (1, 2).**

**Blockflöte** (cuv. germ.) 1. Flaut drept\* 2. Registru (II, 1) al orgilor din sec. 18, constând din tuburi labiale deschise, de formă conică, sau închise, de formă cilindrică. *V. orgă.*

**blues** (cuv. amer. [blu:z], cântec popular caracteristic folclorului negrilor americani, inițial executat vocal, apoi și instrumental, folosind „blue notes” și determinând o stare emoțională specifică, un climat nostalgic denumit „bluesy” (expresia „to have the blues” – a avea idei negre – indică o stare sufletească de tristețe și disperare). Împreună cu ragtime\* și negro spirituals\* a constituit materialul de bază folosit de muzicienii de jazz din S Statelor Unite. **B.** a influențat în cea mai mare măsură jazzul\*. jazzmen-ii tuturor timpurilor acordându-i o importanță primordială. Forma muzicală a **b. clasic** este aceea a unei teme de 12 măsuri\* constituite din 3 secvențe (II, 2) de 4 măsuri de tipul AAB, bazate armonic pe acordurile\* fundamentale de T, SD și D. Trama armonică simplă a **b. clasic** intervine foarte frecvent în repertoriul jazzului tuturor epocilor, fiind preponderentă în muzica de dans „Rhythm and Blues”. **B.** se cântă în diferite tempo(2)-uri, nu numai în tempo lent, cum, în mod eronat, se consideră adesea. Uneori termenul **b.** este atribuit și unor piese care nu corespund structurii **b. clasic** dar care au climatul specific acestuia. **B. rural** (engl. *country* [‘kantri] **b.** sau *folk b.*, „b. primitiv”), gen al muzicii folcl. a negrilor din America, una din formele primitive care au generat **b.** și jazzul în general. **B. urban** (engl. *city* [siti] **b.**), varietate urbană a **b. B. modern**, varietate a **b.**, care păstrează structura de 12 măsuri a **b. clasic** dar folosește armonii mult mai evaluate și, uneori, măsuri diferite de 4/4. Liniile melodice ale **b. modern** al epocii „bop” sunt complicate, colțuroase și conțin elemente neprevăzute (v. *scat*). În planul

interpretării vocale, **b. modern** a fost bine reprezentat de Dinah Washington. (M.B.)

### **bobârnaci v. colind.**

**bocca chiusa** (loc. it. „gura închisă”), indicație tehnică în muzica vocală, prin care se cere interpretului să cânte cu gura închisă. V. *mut. cor.* (B.C.)

**bocedizare** (<fr. *bocédisation*), sistem de extindere a solmizării\* și de notare în acest cadru, bazat pe un heptacord\* natural format din sunetele denumite *bo, ce, di, ga, la, ma, ni*. Ar fi fost inventat, după o tradiție, pe la mijlocul sec. 16, de muzicianul Waelrant, pentru reducerea numărului mutațiilor\*. În 1599, Hendrik van Put (Puteanus) a propus înlocuirea lui *ni* prin *bi*. A rămas însă în uz silaba *si\**, introdusă la începutul sec. 17. Prin aceasta, solmizarea a trecut din cadrul hexacordului\* în acela al heptacordului\*, pasul următor fiind solfegierea\* în cadrul octavei\*.

*Bibliogr.*: Dufourcq, N. (coordonator), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946. (D.U.)

**bocet**, (în folc. rom.), melopee\* ce reprezintă exprimarea veridică, directă, spontană a durerii personale pentru cel plecat „din lumea cu dor în cea fără dor”, „revărsarea melodică a părerii de rău” (Brăiloiu) și un act tradițional, obligatoriu. În cadrul ceremonialului funebru, **b.** nu are un loc fix; se bocește înainte și după înmormântare (la zile și date stabilite), uneori numai de femei din familie, alteori și străine, individual sau în grup. În unele zone, **b.** este însoțit, eterofonic (v. eterofonie), de instr. aerofone - obicei practicat și de geto-daci și de romani. Nu există bocitoare profesioniste, ci femei talentate care sunt chemate, sau vin din inițiativă proprie, să „se jelească” (să „se cânte”). Unele texte, precreștine, păstrează elemente ale străvechii credințe despre moartea ca o „trecere în altă lume”, despre legătura dintre vii și morți,

alături de aspecte ale vieții de familie și sociale, momente din viața defunctului. Tematica diferă după vârstă, grad de rudenie: **b. p.** frate, mamă, tată, copil, tânăr etc. **B.** utilizează imagini, teme procedee de creație, consacrate de tradiție, specifice genului și altele comune mai multor genuri (ex.: cântecul de nuntă - v. repertoriu (2); colindă\*). Astfel, metafore („dalbul de pribeag”; „lumină-aprinsă” a morții; „cale lungă neîntorcătoare”; „ridică gene la sprâncene”), imagini ale tragediei orfanilor și văduvelor, ale durerii care ia proporții cosmice („Plângeți și voi, codrilor/ Mândrelor pădurilor”; renașterea trupului în plante și flori; casa „din fundul pământului”; izvorul format din lacrimile mamei), intonații interogative, exclamații, epitete, personificări, imprecășii adresate morții, invocări către defunct pentru a se scula, a merge la lucru („Că nu-i vreme de dormit/ Și-i vreme de seceriș”). Românii au avut și **b. nelegate** de ritualul funebru: pentru cei plecați la armată, la război, la „stăpân”, la arderea unei case etc. În ce privește trăsăturile stilistic-structurale, se deosebesc 3 categorii: **b. improvizate\*** pe texte neversificate, asociate cu o melodie liberă, apropiată de doină\*, ritm liber; **b. pe text versificat** numai în momentul interpretării, pe versuri octosilabice izometrice, asociate cu melodii de formă fixă și **b. cu text versificat, izometrie, pe melodii cu formă fixă, strofică, care poate fi dizolvată, prin libertatea de repetare și alternare a rândurilor melodice\***. Melodiile **b.** au caracter de recitativ\*, factură arhaică, ritm liber sau giusto silabic [v. sistem (II, 6)], material sonor redus (cvartă\*, cvintă\*, sextă\*), forme simple de 2-4 rânduri înrudite (AA<sub>2</sub>; AB; ABB<sub>2</sub>; ABAB), profil descendent, intervale mici, sunete netemperate (v. temperare). De o puternică expresivitate și caracter dramatic, **b.** trebuie să corespundă unor legi estetice tradiționale care se

Bocet

referă la tempo (2), intensitate (2), registru (I), text poetic. Sin: *cântare morțască; cântec de jale; jelet; vaet (de jele).*

*Bibliogr.:* Cantemir, D. *Descriptio Moldaviae*, Vicna, 1715; Chiaro, M. del, *Istoria revoluțiilor moderne ale Valahiei*, Veneția, 1718 (trad. N. Iorga); Giurescu, C.C., *Le voyage de Niccolò Barsi en Moldavie (1683)*, în: *Mélanges de l'École Roumaine en France*, Paris, 1925; Urechea, V.A., *Codex Bandinus, Memorii asupra scrierii lui Bandinus de la 1647*, Buc., 1895; Marian, S.F., *Datinile poporului român la înmormântare*, Iași, 1882; Pop, V., *Despre datinile la înmormântare ale țaranului român, adică ale românilor de astăzi* (în lb. latină), Vicna, 1817; Burada. T.T., *Datinile poporului român la înmormântări*, în: *Convorbiri literare*, XVI, 1881-1883; același, *Bocete populare la români*, în: *Convorbiri literare*, 1878-1879; Brăiloiu. C., *Despre bocetul de la Drăguș*, în: *Arhiva pentru știință și reformă socială*, X. 1-4, Buc., 1932; același, *Bocete din Oaș*, în: *Grai și suflet*, VII, Buc., 1938; Ursu, Nicolae, *Cântece și jocuri din Valea Almăjului*, Buc., 1958; Comișel Emilia, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor*, Buc., 1964; Zamfir, C., Dosios, V., Moldoveanu-Nestor, E., *132 cântece și jocuri din Năsăud*, Buc., 1958; Cocișiu, Ilarion, *Cântece populare românești*, Buc., 1960; Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, vol. II și III, Haga, 1967 (editată de B. Suchoff). (E.C.)

### Bogen v. arcuș.

**holero 1.** Dans popular spaniol în 3/4, datând din sec. 17, cu ritm legănat, executat vocal și comportând acompaniament\* caracteristic de castagnete\*. **2.** Gen instr. inspirat din **b. (1)**. Ex. **B.** pentru pian de Chopin și vestitul **B.** pentru orch. de Ravel. (I.R.)

**bombardă 1.** (<it. *bombardo*; fr. *bombarde* [bombard]; germ. *Bomhart, Pommer*), instrument aeroxon din sec. 16-17, construit în tipurile *alto, tenor* și *bas*. Prin înđoirea tubului **b.** de tip **b.** (lung de aprox. 3 m) s-a născut o formă premergătoare fagotului\*. **2.** Denumirea unui registru (II) de orgă\*, prin care se obțin mari intensități (2) sonore. **3.** Denumirea, în sec. 16, a coardelor grave ale lautei\*. (W.D.)

**bombardon**, instrument de suflat de alamă, o specie de oficleid\*, bas, inventat de J. Riedl la Viena. În orch. simf. a fost înlocuit prin apariția tubei\*. În fanfară (6) ține locul heliconului (2) sau al saxofonului\* (D.P.)

### Bomhart v. bombardă.

**bongos**, instrument de percuție membranofon de origine indiană din America Latină (denumirea pop. este „bongo”). Instr. originar (pop.) are formă conică, iar cel de fabrică are formă cilindrică. În general, în orch. simf. se folosesc două **b.**, dar sunt cazuri când se utilizează și trei (ex. opera *Revizorul* de Orff). Membrana se poate lovi în mai multe feluri: cu degetele (it. *con le dita*); cu mâinile (it. *con le mani*); cu două baghete (it. *con le bacchette*); cu două măturele\* din metal (it. *con le spazzole*); cu o baghetă și o măturică (it. *una bacchetta e una spazzola*). Timbrul **b.** diferă de cel al tom-tomului\*, fiind mai sec și mai înfundat. (A.P.)

**boogie-woogie** (cuv. engl. ['bugi'wugi]), stil pianistic de interpretare a blues\*-ului. Constă din susținerea la mâna stângă a unei formule (IV) de acomp. caracteristică (opt note – optimi\* cu punctșaisprezecimi\* – în măsură de 4/4) continuu repetată, în timp ce la mâna dreaptă se execută scurte motive\* sau riff\*-uri. Creator al stilului este considerat Pinetop Smith (1928). Dintre specialiștii **b.-w.** s-au distins: Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Memphis Slim, Fats Waller, Count Basie. (M.B.)

**bop (be-bop și re-bop) v. blues; jazz; progressive jazz; scat.**

**boriță v. capră (1).**

**bossa-nova** (cuv. portughez „noul val”), dans de origine braziliană, în ritm de rumbă\* dar popularizat de cântăreți de jazz\*, care l-au transformat într-o manieră vocală de interpretare (material melodic delicat, pronunție „șoptită”). A influențat pe unii jazzmeni (Gillespie, Getz). (Cl.L.F.)

**boston 1.** Variantă a valsului\*, de proveniență americană, apărută în Europa la sfârșitul sec. 19; muzica **b.** este mai lentă decât a valsului. **2.** V. *stride*. (P.C.)

**bouché** (cuv. fr. [bu'e] „închis, îndesat, înăbușit”) **1. joc. b.** (fr. *jeu b.*) termen care desemnează „jocul” căpăcelelor de la extremitățile superioare ale tuburilor de orgă\*. Principalele jocuri sunt *sons-bourdon, flautul mare, flautul, dublul flaut, quintaton*-ul. Tubul **b.** reproduce octava\* inferioară a tubului descoperit, de aceeași lungime. **2.** Sunetul produs la corn\*, asemănător cu cel produs prin surdină\*, prin introducerea mâinii în pavilion\*. Sunetul **b.** este cu 1/2 ton mai jos decât cel real. Echiv. it. *chiuso*. (D.P.)



Bourrée 1 (J. S. Bach, Suita engleză nr. 2 în ia minor pentru pian)

Bourrée 2

## Bourrée

**bourrée** (cuv. fr.[bure]), vechi dans popular (răspândit încă în unele provincii din Franța), cunoscut și ca dans de curte, care a intrat în suitele\* instrumentale. După unele păreri, b. ar fi originară din Auvergne, după altele, din Biscaya (Spania). Ca dans popular, b. are două forme: una în ritm binar\* (Berry, Bourbonnais, Languedoc) și alta în ritm ternar\*, cu al 2-lea timp (2) slab; aceasta din urmă este forma cea mai răspândită și, se pare, cea mai veche (Auvergne, Limousin). Cam prin 1565, b. din Auvergne a ajuns dans la Curte, devenind din ce în ce mai rafinat; a dispărut ca atare prin sec. 19. Începând cu 1650, b. a fost încorporată în suitele instr., iar Lully, M.-A. Charpentier au introdus-o în balet\* și în operă\*. Forma binară, în tempo viori (de obicei  $\varphi$ ), denumită și b. fr., a fost frecvent folosită în suitele unor compozitori străini (Bach, Haendel, Muffat). B. dispare de pe la 1750, timp de aproape un sec. din lucrările instr., dar e reluată sub semnul școlilor naționale orientate spre folc. sau al neoclasicismului. (A.J.)

**bow** (cuv. engl.) v. arcuș.

**braccio** (cuv. it., „braț”), cuvânt întrebuițat în epoca barocului\* pentru a deosebi violele\* care se țineau ca violina (*viola da braccio\**) de cele care se țineau pe genunchi sau între genunchi, ca

violoncelul\* (*viola da gamba\**). Acest cuvânt pare a fi la originea celui germ. *Bratsche* (v. violă).

**bradul v. ardeleana (1); cântecul bradului.**

**brahicalectic** (< gr. βραχυκατάληκτος, din βραχύς, „scurt” și καταληκτικός, „care se termină” [prin-o silabă scurtă]). În prozodia\* greco-latină, vers\* căruia îi lipsește ultimul picior (1) sau ultimele două silabe. (A.M.)

**brahichoreu v. amfibrah.**

**Braille, sistem** ~, sistem de scriere pentru orbi, datorat inventatorului Louis Braille. Adaptarea necesară reprezentării grafice a sunetelor muzicale s-a perfecționat în 1929, bazându-se pe cele 6 semne ale alfabetului orbilor. Se pot realiza în acest sistem partituri\* în care se transcriu toate sunetele muzicale. (I.R.)

**brando v. branle.**

**branle** (cuv. fr. [brã:l] „clătinare, legănare, oscilație”), dans francez din sec. 16–17 (echiv. cu engl. *brawl* și cu it. *brando*), provenind, se pare, dintr-una din figurile de *basse-danse\**. B. a fost repede adoptat în suitele\* instr. În manualul său de dans (*Orchésographie*, 1588–89, reed. 1888), Thoinot Arbeau [anagrama lui Jehan Tabourot,

Branle simple Claude Gervaise

(Apud: John Ward, *Les sources de la musique pour le clavier en Angleterre, în La musique instrumentale de la Renaissance*, p. 227.)

## Branle

1520–1595] descrie mai multe variante, de ex.: **b. simplă**, **b. dublă**, **b. veselă** (ritm ternar\*), **b. din Bourgogne** (ritm binar\*). **B.** dispăre ca dans de curte la sfârșitul sec. 17, dar rămâne ca parte integrantă a suitei fr. pentru orch. În sec. 18, genul cade în desuetudine, b. devenind sin. cu *ronde*. (A.J.)

**Bratsche** (cuv. germ.) v. violă.

**bravură** v. arie; **virtuozitate**.

**brawl** (cuv. engl.) v. branle.

**brătușca** v. rustemul

**brăul**, categorie de jocuri\* populare românești, răspândite pe ambele versante ale Carpaților sudici și orientali precum și în Câmpia Dunării. Sunt jocuri de bărbați sau mixte, executate în formație de semicerc sau linie, cu brațele pe umeri sau prinse în cingătoarea vecinului ori în lanț încrucișat (în față sau în spate). În cadrul categoriei se pot deosebi 3 tipuri de joc: a) **b. carpatice** – **b. drept** (**b. pe opt**), **b. muscelean** (**b. pe șase**, **bugheanul**), **b. transilvănean** (**danțul**), **corăghește\*** – au ritm

**BRĂU** Ferigi - Hunedoara, Cul. Emilia Comișel

♩ = 152

Fluier

Strigătură

cut ma - ma la șu - ră Mi - ti - tel și bun de

gu - ră

M-a fă - cut ma - me-n co - joc

Să fiu ca dra - cu' la joc.

Brăul

binar\* sincopat cu motive\* de 2 și 3 măsuri – și diverse variante (I, 1) melodice; se joacă în tempo (2) vioi și cuprind figuri de virtuozitate alcătuite din mișcări complexe, care alternează cu plimbări line, executate de obicei la comandă; b) *brăulețele oltenesti* – *brăulețul*, *galaonul\**, *polocsia*, *trei păzește\**, *troaca* – au ritm binar și diverse variante melodice; mișcarea este rapidă cu pași mărunți încrucișați, bătăi și fluturări ale gambelor executate pe loc sau cu mici deplasări bilaterale ori înainte-înapoi; c) **b. bănașene** – **b. bătrân** (*pre loc\**) cu ritm asimetric 7/16 și **b. pădurenesc** (ritm binar), roata oșenească – **b. nou** (**b. hoșilor**, **b. borlovenilor**, **b. lui Tudor**, **b. zărvenilor**, *poșovaica\**, *momirul\** etc.) – are ritm binar dactilic\* iar fiecare variantă\* melodie proprie. Mișcarea este rapidă cu pași mărunți, încrucișați și arcuiți pe timpul 1 precum și cu îngenuncheri, mici sărituri, fluturări și rotiri ale gambelor. (C.C.)

**breaza**, joc\* popular românesc răspândit în zona subcarpatică a Munteniei și în S Transilvaniei, cu ritm\* sincopat\*; melodia corespunzătoare acestui joc. Sin.: *ca-la-Breaza*.

**breve** (cuv. it. „scurt”) 1. (În prozodia\* antică) Unitate fundamentală de durată, componentă a piciorului (1) metric. Se notează prin  $\dot{\epsilon}$ , ceea ce corespunde silabei scurte, și este jumătatea din silaba lungă, *fără a fi însă și subdiviziunea celei din urmă*. 2. În *cantus planus\**, **b.** (lat. *brevis*) împrumută același sens, dar este deja notată printr-o notă neagră, pătrată, fără coadă. 3. În notația (III, 1) proporțională, **b.** este supusă unei noi legi, aceea a *diviziunii* sau a *multiplicării*. În funcție de modul (III) ritmic în care se încadrează, **b.** se divide prin 2 (*tempus imperfectum*) sau prin 3 (*tempus*

*perfectum*) fiind de două (trei) ori mai scurtă decât *longa\**. A fost notată cu o notă albă, pătrată, fără coadă. (G.F.) 4. Notă\* întreagă dublă **b** sau  $\infty$  (deci cu valoarea\* cea mai mare în notația actuală), utilizată uneori în muzica vocală dar dispărută aproape cu desăvârșire din partiturile\* instr., fiind înlocuită cu două note întregi legate. Totuși, în unele partituri de muzică contemporană se remarcă tendința de a relua semnul pentru ușurința notației. Sin. *Nota brevis*. v. *alla breve*. (I.S.).

**breviar** (<lat. *breviarium*, „carte surtă”), reperoar care cuprinde textele cântărilor ce însoțesc slujbele și rugăciunile zilnice ale ritualului în biserica romano-catolică. Melodiile respectivelor texte sunt cuprinse în antifonar\*. (I.S.).

**brevis** v. *breve* (2).

**brezae** v. *capră* (1).

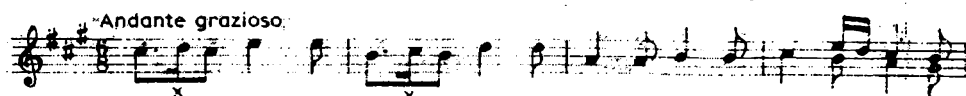
**Brillenbässe** (cuv. germ. v. *baterie*) (3).

**brindisi** (cuv. it. < *brindare*, „a închina în cinstea cuiva”), cântec de pahar în opera franceză sau italiană din sec. 19 (Verdi, *Traviata*; Mascagni, *Cavalleria rusticana*). (E.Z.)

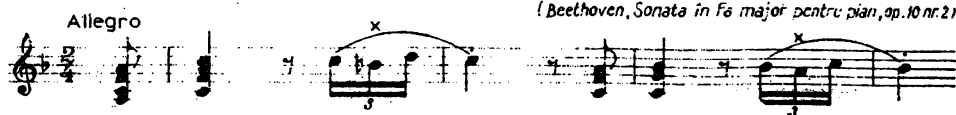
**brio** (sau **con** ~) (cuv. și loc. it. „vervă, însuflețire”), indicație de expresie prin care se cere o interpretare plină de însuflețire; se întâlnește adeseori în completarea unei indicații de tempo (2) (ex.: *allegro con b.*). (B.C.)

**broderie**, notă\* de ornament\* care pleacă de la o notă reală a unui acord\* la treapta\* alăturată, revenind imediat la nota inițială. Se mai numește *notă de schimb* (echiv. it. *cambiata\**; germ. *Wechselnote*). **B.** poate fi: a) inferioară sau superioară; b) simplă sau dublă (ultima se efectuează trecând prin nota inferioară, apoi prin

a) broderie superioară, simplă:



b) broderie dublă:



(W. A. Mozart, Sonata în La major pentru pian K. 311)

(Beethoven, Sonata în Fa major pentru pian, op. 10 nr. 2)

cea superioară înainte de rezolvare); c) diatonică\* sau cromatică\*. (A.J.)

**bruitism** (<fr. *bruit*, „zgomot”), denumire dată încercărilor lui Pratella, Russolo și ale altor „futuriști” italieni din al doilea deceniu al sec. 20 de a crea o „artă a zgomotelor”. Utilizând surse naturale, ba chiar și o mașină capabilă să producă mai multe tipuri de zgomote\*, autorii caută să exalte „plăcerea acustică rezultată din combinațiile acestora”, ineditul sonorităților ce evocau cu predilecție – în consensul esteticii futuriste – ambianța citadină. **B.** a premers, înaintea apariției benzii (III) magnetice, încercările de muzică concretă\* (A.L.)

**brunette**, (cuv. fr. [brynet], „oacheșă”), arie\* melodioasă, cu caracter pastoral, de largă accesibilitate, răspândită în Franța sec. 17–18. Alcătuită din refren\* și din cuplete (1), ea poate fi găsită în creația compozitorilor epocii: Lully, d'Andrieu, d'Anglebert ș.a. (A.L.)

**bubbolo v. clopoței.**

**buccina** (cuv. lat.), instrument aerofon metalic cu ambușură\*, de formă încovoiată, utilizat în antichitate de cavaleria romană. Denumită în ev. med. *Busine* sau *Busune* (germ.), **b.** este probabil strămoșul trompetelor\* și al tromboanelor\*. (W.D.)

**bucium**, instrument aerofon natural specific folclorului românesc. Plaiurile munților noștri răsună încă de sunetul pătrunzător al acestui străvechi instrument păstoresc. Pe povârnișurile de miazăzi și de răsărit ale Carpaților, în munții din N țării și în Munții Apuseni se pot întâlni cinci tipuri de **b.**, deosebite prin forma țevii, lungă între un m și jumătate și peste trei m, dreaptă ori încovoiată, conică pe toată lungimea sau cilindrică, cu capătul inferior ușor conic. Păcurarii îl mai numesc *bucin*, *bucen*, *trâmbiță*, *trâmbiță*, *tulnic* etc. și îl fac din doage lungi de lemn de brad, frasin, tei sau alun. Doagele le dobândesc despicând în lung lemnui bine uscat și scobind miezul. Cele două jumătăți sunt pe urmă lipite și strâns înfășurate cu curmei de tei, coajă de mesteacăn sau coajă de cireș. În partea de miazănoapte a țării, **b.** sunt adesea din tablă, făcute de meșteșugari din sate sau târguri, uneori cu țeva de două ori încolăcită (cam ca un trombon\*). „Tulnicu” Țării Moșilor, din care cântă mai ales fetele și nevestele, este întotdeauna din doage de brad, legate din loc în loc cu inele de

răchită. **B.** este un instrument de suflat natural. Sunetele pe care le scoate (seria de armonice\* ale sunetului fundamental, între armonicele 3 și 16), diferă după lungimea și forma tubului sonor, după îndemânarea instrumentistului, dar și peotriva melodiilor specifice, obișnuite în partea locului. Întrebuințat altădată și pentru semnalizări militare – bătrânele cronici pomenesc adesea de glasul **b.**, care dădea semn de război – actualmente este folosit aproape numai de păstori. Din el intonează felurite semnale (2), strâns legate de munca lor de toate zilele: *A oilor*, *Când vin oile la muls*, *La făcutul cașului*, *Când coboară oile de la munte* ș.a., dar și diferite „zicăli” în scop de divertisment. În ținuturile din partea de miazănoapte a țării, din **b.** se cântă și la înmormântare. *V. Alphorn.* (T.AI.)

**bucureanu v. mânioasa.**

**buffa** (v. **buffo** (2); **operă**).

**buffo** (cuv. it. „comic, caraghios, hazliu”) 1. Indicație de expresie prin care se subliniază caracterul comic al piesei sau fragmentului muzical astfel notat. 2. Termen ce desemnează caracterul unei voci specializate în interpretarea rolurilor de *opera buffa* (v. *operă*) (ex.: *tenor b.*, *bas b.*). (B.C.)

**bugaku v. gagaku.**

**bugecul v. rustemul.**

**bugle** (cuv. fr.-engl.) v. **cornu signale**; **fligorn** (1).

**buhai**, străvechi instrument muzical specific urării plugușorului\*. Este o tobă\* de frecare, făcută dintr-o cofă sau putinică desfundată, cu gura închisă de o membrană din piele de oaie, prin centrul căreia trece o șuviță de păr de cal, înnodată în interior. Trăgând șuvița cu mâinile ude, instr. scoate un sunet grav, neacordat, evocând mugetul taurului. (T.AI.)

**buhaș v. cântecul bradului.**

**bundfreies Klavichord** (cuv. germ.) v. **clavicord**.

**bungherii**, grup (de 4–6 bărbați) din alaiul urătorilor de Anul Nou, în N Moldovei. Ei fac parte din ceata „frumoșilor” și sunt costumați într-o imitație de uniformă militară din sec. 19, ornată cu epoleți de mătase și cu panglici colorate. Peste uniformă sunt încinși cu brâu și diagonale pe care sunt cusuți foarte mulți nasturi de metal (bunghi); uneori au și săbii. Au un joc\* specific, de „ceată”, cu melodie proprie. (C.C.)

**burdon** (<fr. *bourdon* [burdō] „bas”; it. *bordone*; germ. *Bordun*; engl. *burden*; lat. *bordunus*) I. Procedeu primitiv de acompaniament\*, ce poate fi întâlnit în folclorul diferitelor popoare, constând, în general, în persistența unui sunet, susținut de voce (1) sau de un instrument\*, în regiunea gravă (asemănător isonului\* din cântarea biz., unei pedale (2) sau chiar unei formule ostinate\*). ■ Sub forma unui ostinato relativ restrâns, a pătruns și în muzica profesionistă, constituind, de ex., acomp. musettei\* din suitele\* barocului\*. V. *faux-bourdon*. II. 1. Tubul grav, fără găuri, care emite un singur sunet și în mod continuu la cimpoi\* sau în fluierul\* îngemănat. Denumirea românească regională „burdo(n)i” a acestui tub (extins uneori la întregul instr.) își are originea în b(I). 2. Coardele grave la laută\*, arciliuto\*, liră (2) etc., întinse pe un gât suplimentar, mai lung, al instr., care emit un singur sunet. 3. Registru (II) de orgă\*, foarte vechi, cu timbru\* închis [*bouché* (1)], caracteristic unor tuburi de 4', 8', 16', 32' (2) din metal sau lemn, cu un capac mobil. Echiv. fr. *soubasse*. (G.F.)

**burla** (cuv. it. „glumă, farsă, festă”) 1. Titlul unei mici piese cu caracter de glumă, de umor (ex. **B.** din *File de album* de Schumann). 2. Cuv. din care derivă *burlescă\**, *burlesco\** și *burletta\**. (B.C.)

**burlescă** (<it. *burla\**), lucrare muzicală cu caracter umoristic (ex.: **B.** din *Partita nr. 3 în la min.* de J. S. Bach; **B. pentru pian și orch.** de R. Staruss; **B. pentru orch.** op. 27 de Jora). (B.C.)

**burlesco** (cuv. it. „glumeț”), indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter

glumeț, umoristic, în interpretarea piesei sau fragmentului muzical astfel notat. (B.C.)

**burletta** (cuv. it., diminutiv de la *burla\**), gen de comedie muzicală, afirmată în sec. 18, între *ballad-opera* și *opera comică*. V. *operă*. (B.C.)

**Busine** (cuv. germ.) v. *buccina*.

**busuiocul 1.** Joc\* popular românesc, ritual, care face parte din ceremonialul nupțial în N Moldovei. Se joacă de către femei (după masa mare) așezate inițial în cerc cu mâinile prinse în lanț. Ulterior, jucătoarele pornesc în monom, deplasându-se în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, bătând ritmic din palme. Are ritm\* asimetric (7/16), mișcare lentă, cu pași simpli. Melodia proprie, inițial vocală, este cântată acum și instr. 2. Joc popular românesc, de perechi, întâlnit în centrala Moldovei (jud. Iași, Bacău). Perechile sunt dispuse în cerc, partenerii ținându-se ca la polcă\*. Are ritm binar\*, mișcare vioaie, cu pași simpli executați în deplasare pe linia cercului în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, alternând cu învârtiri pe loc. (C.C.)

**Busune** (cuv. germ.) v. *buccina*, **Busine**.

**butadă** (<fr. *boutade*, „glumă, vorbă de spirit”; „capriciu”), dans\* sau chiar un mic balet\* cu caracter fantezist și glumeț, în sec. 18. Mai târziu, cuvântul a fost folosit și pentru a desemna mici fantezii\* instr. Se pare că **b.** a fost echiv. fr. al termenului it. *capriccio\**, deși se folosea și cel fr., *caprice*.

*Bibliogr.*: Mattheson, J., *Das beschützte Orchester*, 1717. (A.J.)

**Bügelhorn** (cuv. germ.) v. *fligorn* (1).

# C

c. 1. Numele celui de al treilea sunet al gamei\* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. Începând de la Zarlino, ionianul (v. mod) cu fundamentala C este primul mod; C devine punctul de referință al *sistemului* (II, 3) *tonal* și de construire a cercului cvintelor\*. În teoriile muzicale anglo-germanice actuale, c este echivalentul lui *do*\*. Popoarele romanice au înlocuit în solmizație\* literele prin silabe (C = *do*). 2. Forma actuală a cheii\* de *do*, care provine din forma literei C; folosită de la Guido d' Arezzo încoace pentru litera c, indica locul notei *do* pe portativ. 3. Semn de măsură: c indică măsura 4/4;  $\phi$  măsura *alla breve*\*. Forma lor seamănă doar întâmplător cu litera C; ea provine de la semicercul cu care se însemna *tempus imperfectum* în notația (III, 1) proporțională (v. și *musica misurata*). 4. Abrevieri: *cantus*\*; *cent*\*; *con*\*, *continuo*\*; *capo* (v. *da capo*). V.: *acord*; *tonalitate*; *cifraj*; *breve* (*brevis*); *major*; *minor*. (A.J.)

**caccia** (cuv. it. „vânătoare”; fr. *chasse*; germ. *Jagd*; engl. *hunt*), formă specifică atât poeziei cât și muzicii, avându-și originea în Florența sec. 14. Textul poetic descrie scene de vânătoare, pescuit și chiar strigătele vânătorilor pe stradă. C. este o formă polifonic\*-vocală, exprimată printr-un canon (4) strict la două voci (2), în care vocea a doua începe de obicei cu 6 sau 8 măsuri\* după prima. Canonul este urmat de o riturnelă\* și ea canonică uneori. Cele două voci „vânătoarești” care se imită încep să fie susținute de un fel de *cantus firmus*\* în valori\* de note lungi. Acest element, ce prefigurează apariția în sec. 16 a vocii inferioare de susținere (viitorul bas cifrat\*), devine de o importanță istorică în dezvoltarea polif. Forma de c. apare și în Franța tot în sec. 14, dar, după ce se impusese în Italia, iar genul engl. *cath* este și el

înrudit cu prototipul it. Spre deosebire de c. it., cea fr. este de obicei un canon triplu care nu mai conține vocea de susținere în valori lungi. Tipul de canon triplu se poate remarca și în *caças* spaniole (grupate în *Llibre Vermell*), adaptate unor texte religioase. Se pare însă că în compoziție (2), termenul c. nu se referea atât la subiectele de vânătoare, cât la un fel de „vânătoare muzicală”, la tratarea canonică a vocilor. Printre compozitorii care au cultivat c. se numără: Jacopo da Bologna, Giovanni da Firenze, Magister Piero, Giovanni da Cascia, Francesco Landino, Ivrea (în *Codex Ivrea*), G. de Machault și chiar Haydn și Mozart, care folosesc teme de vânătoare sau instr. specifice ca *oboe da c*\*. și *cornu da c*.

*Bibliogr.:* *Harvard Dictionary of Music*, Londra, 1970; Riemann, H., *Musiklexikon*, Berlin, 1929; Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Buc., 1974 (D.P.)

**caça(s)** (cuv. sp.) v. **caccia**.

**caciucia** (<sp. *cachucha*), dans spaniol în măsură ternară\*, executat solo de un bărbat sau de o femeie, care se acompaniază cu castaniete\* (P.C.)

**cad.** v. **abreviații**; **cadență** (2).

**cadență** (lat. *cadentia* < *cadere* „a cădea”; it. *cadenza*; fr. *cadence*; germ. *Kadenz*) 1. Formulă de încheiere și de delimitare a secțiunilor de formă\* (perioadă\*, frază\*, mai rar motiv\*) în cadrul armoniei (III, 2) funcționale major-minore. Spre deosebire de clausula\*, care reprezenta în muzica de tip monodic\* sau chiar în cea polifonică\* încheierile melodice, c. rezultă în armonie (începând aprox. de la Rameau încoace), din succesiuni de acorduri\* și conduceri tipizate ale vocilor (2), având ca pivot relația D–T. Această relație definește principala c., numită și c. *perfectă* (denumită uneori și *autentică*), având ca

ex. 1  
cadențe zonale

V - I    V<sup>7</sup> - I    IV - I    I - V    V<sup>7</sup> - VI

cadență perfectă    cadență plagală    semicadență    cadență întreruptă

ex. 2  
cadențe modale

moduri:    lidic    mixolidic    dorice    frigic

V - I    II - I    IV - I    VII - I    V - I    II - I    IV - I    VII - I

Cadență (1)

sucesiune acordurile de pe treptele\* V-I; succesiunea IV-I dă naștere c. *plagale*; o oprire pe D(V) se numește *semi-c.* (c. *deschisă* sau *imperfectă*); o succesiune a D cu o altă treaptă

decât T (în armonia clasică, cea mai frecventă: V-VI) se numește c. *întreruptă* sau c. *înșelătoare*) (Ex. 1). Dacă în muzica clasică, c. perfectă, reunind atât relația D-T și pe cea Sd-T (I-IV-V-I)

ex. 3

Vno

(Cadență (2): Mozart, Concert pentru violină și orchestră nr. 5)

CADENZA

Cadență (2)

constituia modelul recognoscibil al întregului sistem de relații armonice, c. fiind extinsă principial la nivelul întregii forme (Mersmann), în muzica romantică și, mai ales, postromantică, prin tot mai accentuată cromatizare (v. cromatism) a armoniei, prin disonanțe\* și întârzierea rezolvării\* (inclusiv nerezolvară acestora), profilul c. se estompează iar forma nu se mai structurează neapărat în funcție de c. În cadrul armoniei modale, c. se constituie în raport cu D și Sd modulii\* (afleat uneori pe alte trepte decât pe treptele V respectiv IV ale tonalității\*). În același timp, puternica influență a melodicului reafirmă rolul clausulei, în așa fel încât există în muzica de acest tip o dualitate a funcției armonice și a celei melodice (Ex. 2). (G.F.). 2. Secțiune a formei\* în cadrul unui concert\* instr., cu caracter de virtuozitate\* și structură liberă, rezervată solistului\*. C. precede, în general, finalul primei părți a lucrării și constituie un prilej de demonstrare a posibilităților tehnice ale instrumentistului; ea constă din prelucrarea materialului tematic al mișcării (sau a unei teme\* proprii). În forma muzicală, are funcția de a tensiona rezolvarea armonică, a cvart-sext acordului V 6/4 5/3, astfel ca reintrarea tutti(I)-ului să se producă într-un moment de culminație. Acest efect dramatic este realizat prin oprirea orch. pe acordul V 6/4 cu coroană\* și prin urmărirea unui curs ascendent, atât în evoluția construcției muzicale a c. cât și în gradarea dificultăților tehnice. C. (2) reprezintă astfel o „dilatare” a raporturilor c. autentice. Un tip rudimentar de c. este cultivat de compozitorii sec. 16 (Don Luis Milan, Girolamo Cavazzoni) și constă într-o înlănțuire de pasaje rapide cu rol concluziv. În sec. 17–18, funcția și amploarea c. sunt determinate de doi factori: a) cristalizarea armoniei tonale și b) influența pe care opera\* napolitană – al cărui tipar impune includerea unor secțiuni de virtuozitate vocală (*aria di bravura*) – o exercită asupra muzicii instr. Autorii clasici (Haydn, Mozart) indică locul c. în partitură\* și acordă interpretului libertatea alcătuirii unei structuri muzicale adecvată posibilităților tehnice și sensibilității sale (Ex. 3). Beethoven introduce notarea riguroasă a c. în cadrul lucrării și obligația respectării sale de către solist (în *Concertul pentru pian și orch. în mi bemol major* op. 76), procedeu care, ulterior, este

adoptat de majoritatea compozitorilor. Abrev.: *cad.* (C.A.B.)

#### **cadran tonal v. cercul cvintelor**

**cadril** (fr. *quadrille*; sp. *cadrilla*) 1. Dans care constă din mai multe figuri (inițial 5) în măsuri\* diferite, în cursul căruia partenerii, în grupuri de câte 2 perechi, se schimbă între ei. În sec. 19 a pătruns în mediul orășenesc al românilor. 2. Dans pop. rusesc, în ritm binar\* și mișcare vioaie. (E.C.)

**caecilianism** (<numele propriu Sf. Caecilia) mișcare din sec. 19 vizând reforma muzicii în biserica romano-catolică. (A.L.)

**cake-walk** (cuv. eng. [*\*keik wo:k*]), dans de salon în măsură binară\*, de origine americană. Se execută cu ridicări ample de genunchi și cambri accentuate ale corpului. (P.C.)

#### **ca-la-baltă v. balta.**

#### **ca-la-Breaza v. breaza.**

#### **calamus v. chalumeau.**

**calando** (cuv. it. „coborând” < *calare*, „a coborî”), indicație de tempo (2) și de dinamică (1), prin care se cere interpretului răirea treptată a mișcării și, concomitent, scăderea intensității\* sunetului, deci, simultan, *diminuendo\** și *ritardando\**. (B.C.)

**calandrone**, flaut\* popular, specific Italiei. (I.R.)

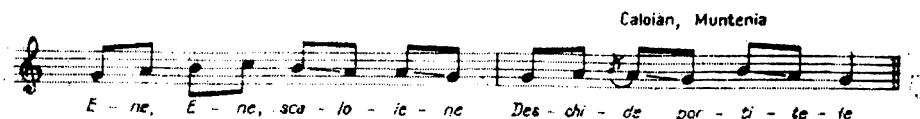
**ca-la-ușa-cortului**, joc\* popular românesc răspândit în Valea Dunării, cu ritm\* binar\* și mișcare vioaie; melodie corespunzătoare acestui joc.

**calmo** (loc. it. „liniștit”, „domol”), indicație de expresie și de tempo (2) prin care se cere o desfășurare liniștită a discursului muzical. (B.C.)

**calofonicon** (<gr. *καλοφωνικόν*, de la *καλή* și *φωνή*), culegere antologică de cântări religioase care nu fac parte obligatoriu dintr-una din slujbele bisericești. (Primele traduceri românești de c. le numeau „frumos glăsuitoare”). În mss. biz. le întâlnim sub denumirea de *εἱρμοὶ καλοφωνικοί*. Sin. *antologhion* (v. antologie). V. *mathimatarion*; *ichimatararion*. (N.M.)

**caloian** (< gr. *kalos* „frumos” și *Iani* „Ioan”), datină însoțită de cântec, care sărbătorea la origine mitul zeului naturii (simbol al vegetației care moare și învie). Oamenii bis., pentru a elimina zeul păgân, l-au asimilat cu Ioan Botezătorul, astfel că data c. a fost fixată în proximitatea solstițiului de vară (24 iunie). Obiceiul este practicat de copii,





Caloian

într-o zi fixă (a treia marți sau a patra joi după Paști ori după Rusalii) sau, mai târziu, în orice zi secetoasă. Obiceiul are o terminologie pop. bogată (Ene, Scaloian, Ududoii, Mumuliță de ploită etc.) și este cunoscut numai în S țării. Manifestare complexă de joc dramatic, cântec și practici rituale. Caloianul este confecționat din lut sau alte materiale, împodobit și îngropat, în cadrul unui ceremonial tradițional (bocire, pomană, masă etc.) apoi, după 3 zile, dezgropat și azvârlit pe o apă curgătoare, după care copiii se stropesc cu apă. Textul poetic, o invocație pentru ploaie (v. și paparudă) și urare de belșug, se cântă pe o melopee\* cu ambitus (2) redus, profil descendent, în valori\* ritmice egale sau pe melodie de bocet\* local, cu formă liberă improvizată\*.

*Bibliogr.:* Marian, Sim. Fl., *Sărbătorile la Români. Studiu etnografic*. Vol. II, Păresimile, Buc., 1899; Buhociu, Oct., *Le Folklore du Printemps*, Paris, 1957; Beza, Marcu, *Paganism in Rumanian Folklore*, Londra, 1928; Wünsch. R., *Das Frühlingfest der Insel Malta*, 1902; Ivănescu, G., *O influență bizantină sau slavă în folclorul românesc și limba românească, Caloianul*, în: *Folclor literar*, Timișoara, 1947; Vulpescu. M., *Les coutumes roumaines périodiques*, Paris, 1927; Collaer, P., *Carnaval et rites printaniers*, Bruxelles, 1963; Comișel, Emilia, *Le folklore des coutumes qu'on observe au cours d'une année*, Sarajevo, 1963; același, *Folclor muzical*, Buc., 1963. (E.C.)

**calypso**, dans de salon, executat de perechi, cu poziții caracteristice ale mâinilor. Provine dintr-un dans pop. de carnaval din Jamaica. (P.C.)

**cambiata** (cuv. it., < *cambiare*, „a schimba”), denumire dată în sec. 18 de teoreticianul J. J. Fux unei formule melodice frecvent întâlnită în muzica Renașterii\*. În mod esențial, această formulă conține o disonanță\* de pasaj (v. note de pasaj) continuată în mod nereglementar prin salt\*, iar termenul se referă la schimbarea produsă în succesiunea notelor formulei inițiale de pasaj (Ex. a). În stilul palestrinian, c. descrie o mișcare descendent-ascendentă, pornind de la o consonanță\* de pe timp (I, 2) sau fracțiune de timp tare, coboară treptat la o pătrime\* slabă, de obicei disonanță (nota c. propriu-zisă) de la care sare apoi o terță\* în aceeași direcție la o consonanță, pentru a se reîntoarce treptat în direcție ascendentă. Notele constitutive ale acestei formule pot avea durate\* diferite, determinând ritmizări variate, nota c. propriu-zisă este însă totdeauna o pătrime slabă (Ex. b). De cele mai multe ori, c. este formată din patru note, dar atunci când ultima este o disonanță sau nu are decât durata unei pătrimi, i se mai adaugă o a cincea notă în mers treptat ascendent (Ex. c). Până la cristalizarea în această formă, c. a îmbrăcat diverse aspecte, întâlnite mai ales în stilul polifoniștilor flamanzi (v. neerlandeză, școală) (c. din trei note, c. în mers ascendent), care au ieșit din uz în polif. sec. 16 și în stilul palestrinian. V. *broderie*. (L.C.)



Cambiata

**calore** (con~) (cuv. și loc. it. „căldură”, „ardoare”), indicație de expresie prin care se cere o interpretare plină de înflăcărare. (B.C.)  
calul v. căiuții.

**Camerata florentină** (it. *camerata*, „reuniune culturală”), grupare intelectuală umanistă de la sfârșitul sec. 16 și începutul sec. 17, a cărei activitate, muzical-teoretică și creatoare,

desfășurată în Florența, a avut drept consecință afirmarea monodiei *acompaniate* (2) și a elementelor constitutive fundamentale ale melodramei\* it.: aria (1) și recitativul\*. Contextul spiritual al epocii în care ființează c. este dominat de orientarea renescentistă către valorile culturale ale antic., ceea ce generează interesul pentru muzica greacă\*. Sub influența autorilor antici, al cărui studiu este așezat în centrul preocupărilor teoreticienilor, tratatele care apar preconizează în special lărgirea sistemului (II, 3) modal\* aflat în practica muzicală a vremii și deplasarea ponderii în relația muzică-text, de la primul la al doilea termen (Glarean, *Dodekachordon*, 1547; Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555; Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni harmoniche*, 1558). Aproximativ între anii 1557–1582, în casa florentinului Giovanni Bardi, conte de Vernio, un grup de umaniști de formație literară, muzicală științifică (între care compozitorul, lautistul și teoreticianul Vincenzo Galilei și cântărețul Giulio Caccini), se întrunesc pentru a dezbate diferite aspecte culturale ale epocii. Printre acestea figurează și problema înnoirii concepțiilor estetice și componistice muzicale. În lucrări teoretice de referință, Bardi (*Discorso sopra la musica antica*) și în special Galilei (*Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581), consideră că facultatea muzicii eline de a crea *catharsis*-ul provine din simplitatea și linearitatea sa. În consecință, ei se opun cu vehemență practicii polif. a vremii, care prin creșterea exagerată a densității vocilor (2) ajunsese să anuleze suportul literar al muzicii vocale și se pronunță pentru cultivarea *monodiei* – acompaniată armonic cu discreție – care să fie strict subordonată textului poetic. Pentru a ilustra cele preconizate, Galilei compune *Cântul lui Ugolino* și *Lamentările lui Ieremia*, două lucrări vocale monodice cu acompaniament\* de viole\*. O nouă etapă în istoria C. începe odată cu plecarea lui Bardi la Roma și cu mutarea sediului întrunirilor în casa lui Jacopo Corsi (1592). Membrii C. sunt acum Emilio de Cavalieri, Caccini, Peri, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini și chiar Monteverdi și Torquato Tasso. Preocuparea lor predominantă este introducerea noului stil\* muzical (denumit *in armonia favellare* - în „armonie rostită”, *stile recitativo*, *recitar cantanto* sau *stile*

*rappresentativo*) în melodrama pastorală, gen foarte apreciat în epocă. De Cavalieri scrie, în colaborare cu poeta Laura Guiccioni, două drame intitulate *Satirul* și *Disperarea lui Filene*. Peri compune pastorala *Daphne* (pe textul lui Rinuccini), interpretată în diferite variante între anii 1594–1599 și care, conținând în germene elementele de bază ale melodramei – aria și recitativul\* – inaugurează o nouă epocă în istoria operei\*. În anul 1600 sunt puse în scenă alte două lucrări scrise în noul stil de Peri și, respectiv, Caccini pe libretul lui Rinuccini *Euridice*, iar în 1602 apare antologia de piese vocale monodice cu acompaniament de *basso continuo*\* a lui Caccini, intitulată *Nuove musiche a nuova maniera di scriverle*. Noua concepție componistică este susținută și teoretic în prefețele acestor lucrări: Peri, *Prefazione alle Musiche Sopra L'Euridice del Sig. Ott. Rinuccini* (1600), Caccini, *Prefazione alle nuove musiche* (1602), precum și în tratatul *Discorso Sopra la musica antica e moderna* (1602) al lui Girolamo Mei. Principiile novatoare introduse de membrii C. în teoria și arta componistică muzicală își vor găsi afirmarea artistică în creația lui Monteverdi. (C.A.B.)

**cameră, muzică de~** (<it. *musica da camera*). Termenul s-a acordat în sec. 16 producțiilor care aveau loc în casele particulare, spre deosebire de muzica executată în biserică (*musica da chiesa*) sau la teatru. Începând din a doua jumătate a sec. 18, noțiunea capătă un conținut mai precis, referindu-se la muzica executată de un ansamblu (I, 2) redus ca număr de interpreți (1–10 executanți). Literatura genului (I, 1), de la piesa mică până la lucrările de amploare, se bazează pe principii determinante de organizare, cu partidă\* specială pentru fiecare instr. Prin sonoritatea redusă a ansamblului, opusă fastului sonor, c. apelează la elementele intrinseci ale muzicii care esențializează gândirea melodică, armonică și contrapunctică. V.: *duo*; *trio*; *cvartet*; *cvintet*; *sextet*; *octet*; *nonet*; *dixtuor*. (G.M.)

**camerton** (<germ. *Kammerton* „ton de cameră”) mic instrument de suflat, de formă tubulară, cu ancie\* metalică batantă, ce emite, de obicei, sunetul *la* și servește la acordarea\* unor instrumente V. *diapazon* (5). (G.F.)

**campanaccio** v. **talangă**.

**campane** v. **clopote**.

**campanelli** v. **joc de clopoței**.

**cancan** (cuv. fr.) dans de salon, apărut pe la 1830, executat fantezist, cu aruncări în sus ale picioarelor, practicat cu precădere în cabaretele pariziene; în spectacolele de operetă\* se numește *french-c.* (P.C.)

**cancionero** (cuv. sp. [cansionéro]), colecție spaniolă de texte muzical-literare, sau numai literare, în general de proveniență folclorică, specifică sec. 15–17. Printre c. considerate importante din punct de vedere documentar și artistic se numără: *C. musical de Palacio* (458 compoziții la 2–4 voci (2), datând din sec. 15–16); *C. musical de Upsala* (sec. 16–17). (C.A.B.)

**cancricans** (cuv. lat. „ca racul”) v. **canon** (4); **retrogradare**; **recurență**.

**canon** (<gr. κανών, „regulă, normă”) 1. Denumire a monocordului\* la grecii antici. 2. (BIZ.) Poem religios de mari dimensiuni alcătuit de regulă din nouă ode (2), pesne\*, cântânde\* sau cântări\*; face parte din slujba utreniei\*. Oda este formată la rândul ei din trei până la nouă tropare\* identice (ca număr de silabe și loc al accentelor) cu primul tropar care se numește *irmos\** sau *catavasia\** și care slujește de „model” celorlalte strofe din odă, dându-le atât melodia după care se cântă, cât și numărul de versuri și silabe din care este compus în lb. gr. Însăși denumirea de c. arată că părțile lui componente (strofele și odele) se supun unor norme sau reguli determinate, în ceea ce privește structura (forma) și înlănțuirea lor. În c. se întâlnesc atâtea structuri câte irmoase sunt. *Irmosul* determină structura fiecărei ode, numai troparele aceleiași ode rămânând *izosilabice* și *homotonice*. Fiecare odă tratează episoade diferite ale aceleiași teme, toate căpătând unitate în cadrul c., care este intitulat corespunzător temei: „al Învierii”, „al Crucii” etc. Forma completă a c., de nouă ode, se află numai în rânduiala „Dupăcinării”, din prima săptămână a păresimilor și în *C. cel mare* al lui Andrei Criteanul (episcop al Cretei, 711 – m. 726) – de la *denia* din săptămâna a cincea a păresimilor – care numără peste 250 de tropare\*. De regulă, celorlalte c. le lipsește oda a doua. C. de proporții mai reduse se numesc *diode* (gr. διώδια), *triode* (τριώδια), *tetraode* (τετραώδια). 3. Partea centrală, recitată, după *Sanctus\** în misa\* romană (*canon missae*). (S.B.B.) 4. Formă contrapunctică\*

având la bază un proces imitativ riguros și continuu. Spre deosebire de imitația\* simplă, în care vocea (2) care imită (*risposta\**, *consecventa\**) reproduce doar începutul celei inițiale (*proposta\**, *antecedenta\**), c. prinde în acțiunea imitativă întreaga desfășurare melodică. C. poate constitui o piesă de sine stătătoare sau o parte dintr-o lucrare mai mare. ■ În construcția c. intervin o serie de factori care determină diferite variante ale acestuia. Astfel, distanța care separă în timp intrările (1) succesive ale vocilor, permite o diferențiere a lui în: c. la distanță de unul, doi sau mai mulți timpi (1, 2), respectiv măsuri\*. Deosebirea de înălțime (2) între vocea inițială și cea care imită reprezintă un alt criteriu de individualizare; c. la unison\*, octavă\*, cvintă\*, cvartă\* și la alte intervale (Ex.). La toate aceste intervale c. poate fi realizat prin imitație în mișcare\* directă, contrară (c. *cancricans*, v. *recurență*). Alte variante ale c. se pot obține prin mărirea sau micșorarea duratelor\* (c. în *augmentare\** și c. în *diminuare\**). Există și cazuri în care aceste procedee se pot combina (ex. c. în *augmentare* și *inversare*, c. în *inversare* și *mișcare retrogradă* etc.). C. poate fi încheiat printr-o codă\*, cu întreruperea imitației (c. finit) sau reluat de la început prin suprapunerea ultimei părți cu prima (c. infinit sau circular). În cadrul acestei variante există și forme modulante, unde reluările se fac în noi tonalități (c. *per tonos*, c. în spirală etc.). ■ Numărul vocilor din c. poate fi variabil (c. la 2, 3, 4 sau mai multe voci). Când procesul imitației se referă la melodia unei singure voci avem un c. simplu, iar când este imitat un complex de 2 sau 3 voci de către o altă grupă corespunzătoare, vorbim de c. dublu sau triplu. Notarea c. se face fie sub formă de partitură\*, cu toate vocile desfășurate (c. deschis), fie pe un singur portativ\*, având indicațiile necesare privitoare la numărul vocilor, locul și intervalul intrărilor etc. (c. închis). Aceste indicații uneori pot lipsi, urmând să fie deduse din câte un motto pus la început (c. enigmatic; întâlnit în practica polif. mai veche, mai ales la polifoniștii flamanzi (v. neerlandeză, școală). ■ Din punct de vedere istoric, c. apare încă din epoca *Ars antiqua\** în *rota\** și *rondellus\** (v. *rondeau*). (Ex. c. engl. *Sumer is icomen*), apoi în *Ars nova\** sub numele de *caccia\** și *fuga\**, pentru a ajunge la o deosebită înflorire în arta polifoniștilor flamanzi (sec. 15). Utilizat cu oarecare moderație în sec. 16, în muzica

religioasă și în madrigale\*, își pierde cu timpul interesul odată cu declinul polif. vocale și apariția monodiei\* acompaniate. În epoca barocului\* cunoaște o nouă valorificare, în special în cadrul fugii, în părțile de stretto\* ale acesteia. Este

cultivat apoi de clasici și de romantici ca parte componentă în formele mari (sonată\*, cvartet (2) și simfonie\*). În sec. 20 serialismul\* dodecafonic îi acordă o nouă semnificație prin preluarea unor procedee ale c. ca principii generatoare ale acestei

ex. 1 *Canon la secundă superioară (Palestrina: Hosanna din missa „Repleatur”)*

T.1  
Ho - san - na in ex - cel - sis

T.2  
Ho - san - na in ex - cel - sis

f ex. 2 *Canon în inversare (Nr. 6 - Canon perpetuus din „Ofrandă muzicală” de J.S.Bach.)*

Fl.1

Vno

Continuo

etc.

Canon (4)

tehnici (ex. inversare, mișcare retrogradă etc.; v. și serie). (L.C.)

**canonarh** (Biz.) (<gr. κανονάρχης) sau *protocanonarh* (πρωτοκανονάρχης), cântăreț care conducea cântarea canoanelor (2) și se îngrijea de tipic\*. (S.B.B.)

**cantabile** (cuv. it., „cantabil”, „ceea ce poate fi redat în maniera cântului”), indicație de expresie prin care se cere scoaterea în relief a melodiei principale, dându-i-se un caracter expresiv. În muzica instr., indicația c. cere o interpretare în maniera cântului vocal. Deseori se folosește în completarea unei indicații de tempo (2) (ex.: *andante c.*) V. *cantando*. (B.C.)

**cantabilitate**, proprietate a unei melodii sau a unei lucrări muzicale vocale sau instrumentale de „a fi cântată”, de a se desfășura în cele mai comode registre (1) ale vocilor (1) sau instrumentelor, de a se compune din intervale\* muzicale ușor de intonat și din valori\* ritmice moderate, de a avea cursivitate și expresivitate. (B.C.)

**cantando** (cuv. it. „cântând”), indicație de expresie care cere interpretului punerea în valoare a melodiei, reliefaea ei. (B.C.)

**cantată** (<it. și lat., *cantare* „a cânta”), gen muzical cristalizat din madrigalele\* italiene solistice, în care vocea (1) este acompaniată de un mic grup coral și un instrument (de preferință lăută\*). Termenul s-a fixat în sec. 17, desemnând o lucrare vocală însoțită de acomp. instr., cu caracter dramatic sau narativ, cântată de un singur solist\*, structura sa [arii (1) și recitative\*] fiind aleasă în funcție de subiectul literar. Spre deosebire de oratoriu\*, c. și-a însușit treptat sfera conținutului liric. Dintre compozitorii care au abordat acest gen în sec. 17 se numără Giulio Caccini, Jacopo Peri, Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi, acesta din urmă utilizând în mai mare măsură teme religioase, genul fiind integrat treptat în repertoriul de cult. Alessandro Scarlatti oferă genului o strălucire deosebită, dezvoltându-i forma prin introducerea ariei *de capo* și utilizând, datorită perfecționării instr. de coarde, elemente de virtuozitate în partitura\* grupului instr. Sec. 18 adaugă noi pași în evoluția c.: ariile sunt constituite din teme contrastante (pentru obținerea caracterului dramatic) începutul și finalul lucrării este conceput instr. (*ritornela*, v. riturnelă). Depășind granițele Italiei, genul este adoptat în

Franța (Louis-Nicolas Clérambault, François Couperin, André Campra) și Germania (Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson, Michael și Johann Christian Bach, Dietrich Buxtehude și Georg Friedrich Haendel) unde s-a dezvoltat în special c. bis. Compuse pentru soliști, cor (1) și orgă\* (sau orch.), aceste creații aveau, cu necesitate, în final, forma unui coral\*, intonat și de comunitate. Dar c. laică nu era definitiv expulzată din repertoriul curent, fiind compusă numai ocazional, cu prilejul festivităților publice, evenimentelor familiale. În creația lui J.S. Bach, genul ocupă un loc important, atât calitativ cât și cantitativ (295 de c., structurate în cinci cicluri), religioase în cea mai mare parte dar și laice, între acestea din urmă cele mai cunoscute fiind *Cantata cafelei* și *Phoebus și Pann*. Spre sfârșitul sec. 18, termenul de c. a fost utilizat în sens larg, cu referire la lucrări vocal-instr., incluzând solo-uri, coruri și numere\* instr., cu tematică diversă de cult sau laică, dramatice sau lirice, deseori confundându-se ca formă ca oratoriu, pasiunea\* sau opera\*. Creații reprezentative în sec. 18 și 19 au scris: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns; în sec. 20 Serghei Prokofiev, Dmitri Kabalevski, Ralph Vaughan Williams, Cyril Scott. Între cele mai valoroase lucrări românești se numără: *Gheorghe Doja* de Constantin Palade, *Cantata păcii* de Zeno Vancea, *Cantata victoriei* de Gheorghe Dumitrescu, *Cantata dramatică, 1877* de Doru Popovici, *Cantata festivă* de Aurel Stroe, *Cântare unui ev aprins* de Cornel Țăranu, *Cantatele I, II, III* de Ștefan Niculescu, *Columna* de Sabin Păuța (I.S.)

**cante flamenco**, specie tipică a muzicii populare spaniole vehiculată îndeosebi de țigani din Andaluzia; „unul dintre fenomenele cele mai remarcabile ale cântecului din Spania de sud” (José Bergamín). De origine controversată, locuțiunea desemnează nu atât forma muzicală cât genul (I. 3); c. este un stil\* melodic, caracterizat printr-un bogat desen melismatic\* și un modalism specific (apropiat de unele aspecte ale muzicii indiene și arabe) și totodată un stil de interpretare vocală, cu caracteristice efecte de falset\*. Deși De Falla a propus încă din 1922 o distincție între stratal cel mai vechi al acestui folclor, *cante jondo\**, și c. (cel

din urmă înglobând aspectele sale mai recente), clasarea genurilor și subgenurilor este încă în discuție. C. are ecouri directe în muzica cultă spaniolă (De Falla, *Amorul vrăjitor*, 7 *cântece spaniole* etc.); de asemenea, în muzica ușoară\* și în folclorul comercial, de spectacol. (R.G.)

**cante intimo v. cante jondo.**

**cante jondo** (cuv. sp. [hondo], „cântec profund, tainic”), cântec popular spaniol înrudit cu cante flamenco\*. Trăsături caracteristice se observă atât în emisiunea vocală (v. voce) cât și în bogăția variațională\* și improvizatorică\* a interpreților acestui gen (I, 3). Sin.: *cante intimo*; *cante profundo*; *cante vivo*. (I.R.)

**cante profundo v. cante jondo.**

**cante vivo v. cante jondo.**

**cantilație** (<lat. *cantilare*, „a fredona”), termen ce desemnează o specie de psalmodie\*, apropiată de recitare, utilizată în cântul liturgic gregorian\* . (A.L.)

**cantilena romana v. cantus planus.**

**cantilenă** (<lat. *cantilena*, de la *cantio*, „cântare”) 1. În general, melodie vocală sau instrumentală cantabilă, lirică. Uneori folosit ca sin. pentru *cantabile*\*. II. C. *romana*, cântarea liturgică a bis. cat. Termen cu semnificație controversată; 1. după unii autori, mai ales partea cantabilă a liturghiei\*, deosebită de psalmodie\* (V. și cantilație). Notker numește secvențele (1-2), Ekehard IV tropii\*, c. 2. Alți autori îi atribuie diferite alte sensuri: variantă a cântului greg. (v. gregoriană, muzică) dintr-o epocă de decadență, (Dom Mocquereau); cânt pre-gregorian, identificabil cu vechiul cânt roman (Dom Andoyer); cânt gregorian din a 2-a jumătate a sec. 7 (B. Stäblein). Teoriile mai noi o consideră numai variantă de cântare locală, specific romană, diferențiată de celelalte stiluri ale cântării bis. cat. (ambrozian, mozarab, galican).

*Bibliogr.*: Sesini, U., *La „romana cantilena”*, Roma, 1942; Viscardi, A., *Cantilena*, în: *Studi medievali*, S.N., IX, 1936. (E.Z.)

**cantio sacra** (cuv. lat.) 1. Titlu utilizat adesea, în sec. 15-18, cu înțelesul de motet\*. 2. Cântece spirituale.

**canto** (cuv. it. „cântare”), disciplina stăpânirii aparatului vocal în scopul cântării artistice. Istoria c. începe încă din antic., legată de elocință, apoi în

ev. med. de polif. vocală. Odată cu apariția operei\*, arta cântului atinge o mare înflorire. După virtuozitatea\* cerută de belcanto\*, sec. 19 introduce o nouă specie de vocalism bazată pe declamație\* și forța expresiei, extinsă de sec. 20 de la *Sprechgesang*\* la efecte vocale de mare varietate. Tehnica emisiei se modifică, apar numeroase teorii întemeiate pe baze anatomo-fiziol. și psih., care introduc și ideea de „specific național” al vocii (1), derivat din caracteristicile limbii. Toate metodele urmăresc echilibrul gestului vocal, egalitatea emisiei, valorificarea timbrului\* natural, amplificarea rezonanței\* și tehnica specifică [atac (1), filaj, dicție etc.] V. *fonație*; *voce*.

*Bibliogr.*: Becker, P., *Wandlungen der Oper*, Zürich, 1934; Della Corte, A., *Canto e belcanto*, Torino, 1933; Panconcelli-Calzia, G., *3000 Jahre Stimmforschung*, Marburg, 1959. (E.Z.)

**canto carnascialesco (canti carnascialeschi)** (cuv. it. [carna]alesco), termen generic desemnând cântecele de factură populară care alcătuiesc suportul muzical al carnavalurilor florentine (*Carnasciali*), manifestări artistice caracteristice sec. 14-16. La originea acestor *Carnasciali* se află Saturnaliile romane și anticele ritualuri de celebrare a reînnoirii primăverii, care, în ev. med., generează serbările câmpenești ale lunii mai (*calendimaggio* = „arminendi”). Practicile folclorice toscane cuprind defilări cu măști și costume, care reprezintă pe membrii diferitelor bresle și categorii sociale (producători de ulei, zidari, curelari, morari, pelerini, văduve) și sunt însoțite atât de muzică instr. (fluieri, trp.) cât și de cântecele ale căror versuri evocă personajele amintite. În a doua jumătate a sec. 15, familia de Medici transformă aceste *Carnasciali* spontane și improvizate în spectacole grandioase, în care artiștii vremii contribuie la alcătuirea carelor alegorice și a costumelor, la dispunerea grupurilor, la compunerea discursurilor și a versurilor. Cântecele de carnaval sunt piese construite conform principiilor polif. pop. toscane, la trei voci (2) – în același mod cu cântecele de dans, *canzoni a ballo* – cu un caracter fie *grave*\*, *sostenuto*\*, fie *vivace giocoso*. Creația acestor c., în general anonimă, s-a pierdut în cea mai mare parte; se păstrează, totuși, numele muzicienilor Alexander Agricola și Alexander Copinur. În cadrul

carnavalurilor florentine apar și se cristalizează genurile vocale cultivate de compozitorii sec. 16: *lauda\**, *frottola\** și *villanella\**. (C.A.B.)

**cantor**, funcție în muzica de cult privind interpretarea vocală a unor părți solistice anume destinate. În ritualul sinagogii, c. este, prin excelență, solist\* vocal. În bis. cat. îndeplinește funcția cântării unor părți solistice dar și pe aceea a conducătorului corului. Sub influență cat. și protestantă, în Transilvania și în Banat, c. este sin. cântărețului (2) de strană\* (v. *melurg*; *psalt*). ■ În bis. reformată germ. c. desfășura o activitate complexă: organist\*, conducător al ansamblului (I, 2) și coordonator al întregii activități muzicale, adesea profesor. În calitatea sa de c. la Thomaskirche din Leipzig, J.S. Bach a avut și obligația compunerii unor lucrări religioase. (A.L.)

**cantus** (cuv. lat. „cântec”) 1. Melodie liniară simplă, încredințată vocii (1) sau instrumentului, având în cadrul compoziției muzicale rolul predominant de care depinde esențialmente expresia. Denumirea provine din perioada ev. med. și a Renașterii\*. În repertoriul muzical liturgic, c. corespundea melodiilor greog.\*, reprezentând melodia cântată fără întrerupere de la început până la sfârșit, asemănătoare psalmului\* solistic, fără intervenții corale. 2. Într-o accepțiune secundară a termenului (sec. 16, în apogeul polif. vocale), c. indica partea vocii (2) de sopran (3), cea mai acută și tinzând să devină dominantă în țesătura polif., cântată de vocea superioară a complexului celor 4 voci (*Cantus, Altus, Tenor, Bassus*). Sin.: *discant* (II, 3). 3. Tot cu numele de c. sunt denumite unele compoziții polif., în special profane, existente la începutul sec. 16 (M.M.)

**cantus firmus** (cuv. lat., „melodie fixă”), linie melodică, „dată”, peste sau sub care se construiesc celelalte linii melodice în cadrul contrapunctului\* sever. C. își are originea în melodiile greg.\*, acele melodii ecleziastice pe care Papa Grigore cel Mare le-a selecționat în sec. 6, grupându-le în antifonar\*. Melodiile greg. s-au păstrat nealterate până în prezent în practica bis. cat. (ex. 1). În afara acestora, rolul de c. a fost preluat și de unele pop., între care cel mai celebru este „L’homme armé” (ex. 2). În cadrul polifoniei\*, coexistă nu numai linia melodică a c. cu melodiile celorlalte voci (2) ci, de multe ori, și textele în limbi diferite (fr. și lat. etc.). În sec. 9–10 ele formau așa-numitele *vox*

*principalis*, care au devenit mai târziu *vox organizandi* în organum\* și apoi vocea de bază, tenor (3) sau c. în discant (I, 1, 2). În contrapunctul sever c. este alcătuit din note lungi de durate\* egale (v. *cantus planus*), nerepetabile pe același sunet, evitând intervalele mărite\* și micșorate\*, salturile mari (sexță\* mare, septimă\*) și preferând mersul treptat\*. De asemenea, c. trebuie să se scrie într-un ambitus (1) restrâns (cvință\* – decimă\*). Deși esența c. eset vocală, unii compozitori le-au folosit și în piese instrumentale (Fr. Liszt, J. Brahms, P. Boulez etc.). Abrev.: *c.f.* (M.M.)

**cantus gemellus** (cuv. lat. „cântec îngemănat”) v. *gymel*.

**cantus mensurabilis** (cuv. lat. „cânt măsurat”) v. *musica mensurata*.

**cantus planus** (cuv. lat. „melodie plană, dreaptă”; fr. *plainchant*), termen incert, ce a înlocuit în sec. 13 termenii *cantus choralis* și *cantilena* (II) *romana*; datorită valorilor (I, 3) lungi și în parte egale ale melodiei de tip greg.\* ce caracterizau un c., termenul s-a opus treptat acclora de *cantus mensuratus* (*mensurabilis*) (v. *musica mensurabilis*) și de *cantus figuratus* (*figuralis*) din sfera muzicii polifonice\*. (G.F.)

**canțonetă** (<it. *canzonetta*; diminutiv de la *canzone*, „cântec”) 1. cântect it. cu caracter cvasipopular. C. napolitană a cunoscut cea mai mare răspândire, fiind inclusă și în repertoriul marilor cântăreți. 2. În sec. 16–17, piese vocale scurte, ușoare, deseori dansante; formă *a a b c c*, factură simplă, ritmică viguroasă. Apar în numeroase tipărituri de epocă. Au compus c. Orazio Vecchi, Viadana, Monteverdi. (E.Z.)

**canzona** (*canzone*) (cuv. it. [cantsona]) 1. Specie poetico-muzicală cu formă determinată și tematică erotică, vehiculată de trubaduri\*, denumită de aceștia în provensală *canso* sau *canzo* (echivalent al termenului fr. *chanson*\*). În decursul sec. 13–16, c. evoluează în simbioza vers-muzică, cristalizând o formă polif. strofică, structurată în mod obișnuit: A-repetat, BC-repetat în genul frottolei\*. C. vocală se mai întâlnește și sub forma c. *a balla* [în genul *balata*, v. baladă (I, 1, 2)], c. *villanesca* (în genul *villanella*\*) sau *canzonaccio* (în genul *vodevilului*\*). În sec. 16, între compozitorii de c. se disting Conversi, Feretti, Orazio Vecchi. 2. Sub influența *chanson*-urilor școlii franco-flamande se cultivă în sec. 16 și 17

piese vocale (*canzoni francese*) care, transcrise pentru instr. (laută\*, clavecin\*, orgă\*), conduc în timp la crearea unor lucrări instr. independente față de modelele vocale (*canzoni alla francese* sau *canzoni da sonar*), având o scriitură polif. mai puțin rigidă decât *ricercar*\*-ul. C. instr. au compus Banchieri, G. Gabrieli, Purcell (pentru diferite instr.) și A. Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Froberger (pentru instr. cu claviatură\*). Caracteristica acestora o constituie melodia cu ambitus (1) redus, ritm vioi, mișcare rapidă în măsură\* de 4/4. Secțiunile c., imitative\*, supuse repetiției, sunt bazate pe teme\* înrudite cu tema inițială (purtând în general indicația *Allegro*\*), secțiuni între care se intercalează altele, lente (*Adagio*\*), în măsuri trenare\* (Frescobaldi), ce pot avea uneori caracter de tocată\* (Froberger). În sec. 17, trăsăturile c. se estompează, confundându-se tot mai mult cu *ricercarul*\*, fantezia (1), capriciul\* și fiind înlocuită finalmente de fugă\*. 3. Termenul c. desemnează în sec. 16 și piesele vocale de factură pop., originare din Neapole, scrise pe texte dialectale (*Canzone villanesche alla Napolitana*, Napoli, 1537), denumite ulterior *canzonette* (v. *canțonetă*\*). (C.A.B.)

#### canzoni spirituali v. cantio sacra.

**capelă**, formație muzicală (vocală sau instrumentală) aparținând unei capele (mici biserici) de la curtea unor suverani, unor seniori sau a unor particulari iubitori de muzică. Activitatea unei astfel de formații era încredințată unor personalități muzicale de renume, angajate pe viață sau pe timp limitat, cărora li se impuneau anumite obligații artistice (compunerea și interpretarea unor opere special comandate) și organizatorice (recrutarea și îndrumarea interpreților). Rămas în uz, termenul de c. se referă la formații constituite, cu caracter permanent, de dimensiuni mai mari [c. corale; c. militare – fanfare (6)] sau mai mici (orch. de muzică de cameră au, uneori, denumirea de c.). V. *a cappella*. (I.R.)

**capelmaestru** (**capelmaistru**) (<germ.: *Capellmeister*) 1. Interpret de primă importanță al unei capele\* instrumentale. V. concert-maestru. 2. Dirijor\* de orch., de fanfară (6). (I.R.)

**capră** (în folclorul românesc) 1. Joc dramatic cu măști zoomorfe, organizat de tineri, în perioada sărbătorilor de iarnă. Supraviețuire a cultului dionisiac, practicat pentru asigurarea fertilității, se

menține în toată țara, în forme variate ca desfășurare, repertoriu și frecvență. Ceremonial complex din ale cărui „acte” mai importante este de subliniat: „jocul măștii”, jucat pe melodii de colind\* sau melodii instr. specifice, adeseori în ritm aksak [v. sistem (II, 6)], sau pe melodii din repertoriul local de dans; pe alocuri (Transilvania, Moldova nordică), obiceiul are forme dramatice: „moartea și învierea măștii” (prin parodiarea repertoriului funebru – cântecul bradului\*, bocetul\*), „fuga și găsierea măștii” etc. Jocul c. se face după un singur instr. (fluier\*, cimpoi\*, clarinet\*, taragot\*, vioară) sau un grup de instr. (fluier-tobă, vioară-cobză\*, fluier-vioară, și chiar un mic taraf\*). Melodiile proprii au numiri variate: *ca la c.*, *a c.*, *a căpriei*, *jocul c.*, *la cerb*, *căprească* etc. În unele zone din S și E Carpaților, c. joacă după melodii vocale, hazlii sau licențioase. 2. În câmpia Dunării, veritabilul joc al c. se face, la „masa mare” a nunții, pe melodia specifică satului, adesea cu text vesel sau licențios, unul din nuntași sau un lăutar jucând rolul măștii. 3. Text fragmentar, inspirat din cântecul c., folosit de copii, la numărători ca formulă de eliminare. Sin.: *brezae*, *cerb*, *cerbuț*, *țurcă*, *turcă*, *boriță*.

*Bibliogr.*: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715 (trad. G. Pascu, Buc., 1922); Marian, S. Fl., *Sărbătorile la români*, I, Buc., 1899; Mușlea, I., Bârlea, O., *Tipologia folclorului, din răspunsurile la Chestionarele lui B.P. Hasdeu*, Buc., 1970; Vulpescu, M., *Les coutumes roumaines périodiques*, Paris, 1927; Burada, T.T., *Istoria teatrului în Moldova*, I, Iași, 1915; Fira, Gh., *Nunta în jud. Vâlcea*, Acad. Rom. Din viața pop. român, XXXVII, Buc., 1928; Cocișu, Il., *Folclor muzical din jud. Târnava Mare*, Sighișoara, 1944; Jula, N., *Tradiții și obiceiuri românești. Anul Nou în Moldova și Bucovina*, Buc., 1968; Brezeanu, I., *În Vadul Brăilei*, Brăila, 1970; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E.C.)

**capriccio** (cuv. it.) v. **capriciu**.

**capriccioso** (cuv. it. „capricios”), indicație de expresie și de tempo (2) care recomandă o interpretare liberă, plină de fantezie, capricioasă. (B.C.)

**caprice** (cuv. fr.) v. **butadă**; **capriciu**.

**capriciu** (<it. *capriccio* din *capra* „capră”), piesă ale cărei formă, scriitură și, eventual, conținut sunt dictate de libera fantezie a



compozitorului și nu de reguli. În sec. 16, termenul se aplica uneori madrigalelor\* ce prezentau particularități insolite în structura metro-ritmică sau în text (umoristic, satiric). În sec. 17–18, servea drept titlu variațiunilor (3) pe teme\* de largă circulație sau fugilor\* libere pentru clavecin\* (Frescobaldi, Froberger, d'Anglebert) și chiar pieselor cu caracter programatic (Bach, *C. despre plecarea fratelui iubit*). Adesea, c. se apropie ca stil de *canzona*\*. În literatura pentru vl., c. tinde a să devină o piesă de virtuozitate și chiar un studiu\* (Locatelli), trăsătură ce va fi continuată mai târziu de Paganini, Rode, Kreutzer. În schimb, în muzica pentru pian a compozitorilor clasici și romantici ca Mozart, Clementi, Beethoven (*Rondo a capriccio*), Mendelssohn, Brahms, Reger, c. are mai ales accepțiunea inițială, de piesă în formă liberă. Se reia și ideea prelucrării\* (pentru pian sau orch.) a unor teme cunoscute (ca ale lui Gluck de către Saint-Saëns) sau a unor melodii pop. (Glinka, Rimski-Korsakov, Ceikovski, Rahmaninov). Echiv. fr. *caprice*. (A.M.)

#### carabă v. cimpoi.

**caracter.** *Piesă* de c., piesă scurtă instrumentală (de obicei pentru pian), al cărei titlu conține o sugestie poetică sau de atmosferă. Uneori p.c. sunt organizate în cicluri sub un nume comun (*Colțul copiilor* de Debussy) sau cumulate într-o piesă mare sub o idee unică (*Carnavalul* de Schumann). E specifică pentru pianistica romantică. (E.Z.). *Variațiune* de c., în ciclul variațiunilor (3), secțiune realizată prin modificare structurală a temei\* (spre deosebire de variația ornamentală), ce vizează o expresie uneori programatică\*. *Dans* de c., tip de dans\* scenic, în general dinamic, cu caracter uneori comic sau grotesc, având la bază, spre deosebire de dansul clasic, o muzică folc. Este integrat spectacolului de balet\* (G.F.)

**carillon** (cuv. fr. [karijō] < lat. med. *quadrilo*, „grup de patru”). 1. Grup de clopote (inițial 4, de unde și numele), acordate diatonic\* sau cromatic\*, plasate în turnul catedralelor și acționate fie cu ajutorul unei claviaturi\*, fie printr-un mecanism de ceasornic. C. e cunoscut încă din sec. 13, dar s-a răspândit mai ales între sec. 16–18 în N Franței și în Țările de Jos. C. moderne au până la 50 de clopote, cele mai mari aflându-se la Universitatea din Chicago și la Riverside Church din New York. 2. Piese scrise special pentru c. (1) (compozitori:

Mathias van der Gheyn, Pothoff, ambii din sec. 18) sau care imită clopotele. Cultivat de compozitorii preclasici, c. este reluat uneori și de cei moderni (*Pièces impromptues* pentru pian de Enescu se încheie cu un „*C. nocturn*”). (A.M.)

**carmagnole** (cuv. fr. [karmaŋol]). 1. Dans popular francez al cărui nume este legat de orașul piemontez Carmagnola. 2. Cântec revoluționar francez anonim, datând din 1792 (I.R.)

**carmen** (cuv. lat., „poem, incantație”; span. „cântec”) 1. Teoreticienii secolelor 14–15 numesc c. partea superioară a unei lucrări vocale cu acompaniament\*. 2. În secolul 16, c. semnifică o piesă instr. polif., bazată pe imitație\* și fără *cantus firmus*\*. (I.R.)

**Carmina Burana** (cuv. lat. med., „cântece bavareze”), grup de cântece medievale, cu texte studențești laice, datorate unor autori anonimi (v. goliardici, cantii). Compozitorul contemporan germ. Orff, inspirat de câteva vechi notații de C., a scris cantata omonimă de o deosebită popularitate. (I.R.)

**carnyx** (< gr. *κάρνυξ*), instrument aerofon străvechi cu ambușură\*, utilizat de celți și întâlnit și la traco-geți. A fost preluat de romani ca instr. războinic. Pavilionul\* instr. avea forma unui cap de balaur. (W.D.)

**carol** (fr. *carole* (?), un tip de dans în cerc; eng., [ˈkærəl]), cântec englez, în formă strofică, asociat treptat cu sărbătorile Crăciunului. Perioada de maximă înflorire a genului e considerată a fi sec. 15. (A.M.)

**carole** (cuv. fr., probabil din lat. *chorea*), dans popular medieval, în cerc sau în lanț, în tempo (2) lent. Era executat fie pe acompaniament\* instr. fie vocal, melodiile fiind cântate chiar de către dansatori: unul cântă o strofă iar altul o reia sau cântă refrenul\* (când acesta există). Farandola\* este probabil o variantă a c. *V. chorea* (2).

**casațiune** (<it. *cassazione*, „despărțire, plecare”; germ. veche *Gassatim* „demonstrație pe stradă”; fr. *cassation*), (în sec. 18) piesă muzicală, simplu orchestrată\*, care se cânta întotdeauna în aer liber, cu prilejul ceremoniilor nuptiale, sau cu ocazia alegerilor de deputați. C. era alcătuită din mai multe părți, asemeni suitei\* clasice. Ca structură muzicală, c. se apropie de divertisment (1) și serenadă\* fără a se diferenția substanțial de acestea. Scriitura c. este simplă, restrânsă ca polif.

Cele 7–8 mișcări (3) pe care le conține încep și se termină cu un marș\* al cărui caracter este subliniat de tobe. Printre compozițiile astfel numite, se numără *Cassatio* de Karl Ditters von Dittersdorf (2 corni, vl., vla., vcl., 1769), o alta de Haydn (2 corni, 2 vl., vcl.) și 2 lucrări numite *Cassation* de Mozart (K. V. 63, pentru 2 vl., 2 vle., vcl., 2 ob., 2 corni și K. V. 99 pentru 2 vl., vla., vcl., 2 ob., 2 corni), ambele având 7 mișcări încheiate cu un marș.

*Bibliogr.* Riemann, H., *Musiklexikon*, Berlin, 1929; *Harvard Dictionary of Music*, Londra, 1970; Riemann, H. și Humbert, G., *Dictionnaire de musique*; Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Buc., 1974. (D.P.)

### **cassa di legno v. lemn (2)**

**castaniete** (< it. *castagnette*, *nacchere*; engl. *castagnets*; fr. *castagnettes*; germ. *Kastagnetten*), instrumente autofone de percuție, formate din două plăcuțe din lemn de abanos, scobite în formă de cochilie, fie legate între ele cu o coardă (tip pop.), fie fixate de un mâner din lemn (tip de orch.). Cunoscute din antic., la greci și romani, pentru acompanierea anumitor dansuri, c. au rămas până în zilele noastre instr. pop. în Spania și în unele regiuni din Italia și Franța. În sec. 19 sunt introduse în muzica de operă de către Wagner (*Tannhäuser*), Saint-Saëns (*Samson și Dalila*), Bizet (*Carmen*) ș.a. (A.P.)

**castrat**, cântăreț adult de sex masculin care, supus operației de castrare înaintea pubertății, dobânda capacități vocale excepționale, dezvoltate prin lipsa secreției de hormoni sexuali specifici. Vocea (1) c., de mare agilitate și putere, alimentată de volumul pulmonar masculin, putea uneori acoperi un ambitus (1) de trei octave\*. După registru (1) vocal și după specializarea obținută, un c. era *sopranist* sau *contraltist*. De obicei își începea cariera în copilărie, în corurile bis. (în locul femeilor, care nu erau admise), trecând apoi pe scenele de operă\*. Aici c., costumați și machiați corespunzător, interpretau cele mai grele roluri feminine, uneori scrise anume pentru ei. Cântăreți castrați celebri: Carlo Broschi, supranumit Farinelli (1705–1782), se lua la întrecere cu un virtuoz clarinetist, pe care îl întrecea în agilitate și durată de suflu; Gaetano Majorana (Caffarelli), aproape de o vârstă cu precedentul, a triumfat pe

multe scene europene; G. Crescentini (1766–1846), sopranist, cu succese asemănătoare, a fost și compozitor și profesor de canto, autor al unei cunoscute culegeri de vocalize (2). Alți c. vestiți au fost B. Ferri (1610–1680) G. Pacchierotti, G. Conti (Gizziello) și G.B. Velluti (1781–1861), ultimul mare sopranist. Practicarea castrării copiilor, de origine orientală, a început să se răspândească în Europa de pe la finele sec. 16, deși oprită de legi. Mai mult decât de interdicția impusă femeilor de a cânta în corurile eclesiastice și de lăcomia unor părinți denaturați, această practică a depins de marea favoare de care se bucurau c. în fața publicului, a curților princiare și regale și chiar a unor compozitori (G.F. Haendel ș.a.). În melodrama\* italiană, existența c. a determinat o perioadă de mare virtuosism vocal și a influențat chiar dezvoltarea compoziției vocale și instr. Moda și uzul barbar al castrării copiilor au încetat la începutul sec. 19, odată cu noile cerințe expresive și dramatice ale romantismului, bazate pe opoziția netă dintre caracterul masculin și cel feminin. Cântăreții c. (denumiți și „falsetiști\* naturali”) au înlocuit de prin sec. 16 pe cântăreții specializați în uzul falsetului\*, care susțineau înaintea părțile de soprano (sopranist) și contralto (contraltist). După declinul și dispariția c., falsetiștii și-au reluat vechiul rol. Sin.: *evirat*.

*Bibliogr.*: Fétis, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (8 vol.), Bruxelles, 1837–1844; Monaldi, G., *Cantanti evirati celebri*, Roma, 1920; Haböck, F., *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Stuttgart, 1927. (D.U.)

**catalectic, vers ~**, vers șchiop, căruia îi lipsește o silabă din ultimul picior (1) metric. Ex.:

Pe picior de plai (tipar metric hexasilabic c.)

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

sau:

Măicuță, al meu noroc (tipar octosilabic c.)

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

În folclorul românesc, versul c. se întregeste, în momentul cântării, cu silabe de completare, după anumite norme tradiționale (ex. Pe picior de plaiu).

V. *acatalectic*.

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954; același, *Le giusto-syllabique. Un système rythmique propre à la musique*

*populaire roumaine*, în: *Polyphonie II*, „Le rythme musical”, Paris, 1948, retipărit în ed. bilingvă în: C. Brăiloiu, *Opere*, I, prefață și trad. E. Comișel, Buc., 1967, p. 173–174; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1963. (E.C.)

**catavasie** (<gr. καταβασία, din καταβαίνω, „a coborî”), prima strofă cântată din fiecare peasă sau odă\* a unui canon (2). Când se executau irmoasele\* sau troparele\* canonului, toți cei ce stăteau în străni coborau și stăteau în picioare (de unde denumirea c.). Se cântă la utrenie\*, după psalmul 50. Spre deosebire de irmoase, cu care sunt aproape similare după rolul pe care îl dețin, c. le întâlnim, cu unele excepții, numai la canoanele sărbătorilor împărătești și ale Maicii Domnului (N.M.)

**catavasier** (BIZ.) 1. Cartea care cuprinde: cântările învierii pe opt ehuri\* de la slujbele de duminică; irmoasele\* sau catavasiile\* praznicelor împărătești, ale triodului\* și penticostarului\*; polieleul\* și mărimurile (v. megalinarii) sărbătorilor din cuprinsul anului; svetilnele\* Învierii; stihirile evangheliei; doxologia\* și podobiile celor opt glasuri. Sin. *Octoih\* mic; osmoglasnic*. 2. Cartea în notație muzicală, care cuprinde catavasiile, svetilnele Învierii, voscresnele, doxologii, scrise unele syntonom\*, pentru zile de lucru sau sfinți cu polieleu, iar altele „pe mare” pentru duminici, sărbători și praznice. Unele c. sau irmologhioane (Macarie și A. Pann), cuprind în plus: „Dumnezeu este Domnul” (pe opt glasuri), sedelnele\*, evloghitariile\*, troparele și condacele\* sărbătorilor praznicale, axioanele\* praznicale (la peasna a IX-a a fiecărui rând de catavasii) și podobiile celor opt glasuri. În bis. gr. și rusă aceste cântări sunt tipărite în cartea ce poartă denumirea mai veche de *Irmologhion* și care s-a tipărit și la noi sub acest titlu, mai mult pentru bis. din Banat și Transilvania. (S.B.B.)

**catismă v. anavatmi (1) antifon (I, 1).**

**caval**, fluier\* mare cu „dop” și cinci găuri pentru degete, cu sunet moale, catifelat. Este răspândit în Oltenia, Muntenia, Dobrogea și prin S Moldovei. În partea de mijloc a Moldovei, prin c. se înțelege fluierul mare fără dop și cu șase găuri. (T.Al.)

**cavata**, denumire italiană dată în sec. 18 unei scurte arii (1) de caracter, care urma după un lung recitativ\*. În sec. următor, se folosește termenul de *cavatină\**, c. fiind cu totul dat uitării în sec. 20.

**cavatină** (<it.: diminutiv de la *cavata\**). Arie (1) de mici proporții în formă de lied\*. C. semnifica la origine o „descărcare melodică” a recitativului\*, un fel de arie de bravură fără repriză\* în concluzie. Fiind intensă în expresia sentimentelor, moderată ca ritm și cu caracter liric, c. era în mare vogă în sec. 17–19. Împreună cu recitativul\* care o precede, avea în operă\* funcția de a caracteriza personajele cărora le era încredințată. Foarte cunoscute sunt c.: „Se vuol ballare” din opera *Nunta lui Figaro* de W.A. Mozart, „Regnava nel silenzio” din *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti, „Casta diva” din *Norma* de V. Bellini, „Una voce poco fa” din *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini. 2. Piesă instr. scurtă cantabilă. A fost mai puțin utilizată (ex. *Cvartetul* op. 130 de L. van Beethoven). (M.M.)

**cazacioc** (rus. казачок), dans popular răspândit în Ucraina și Kuban; cel mai cunoscut este c. ucrainean, în măsură de 2/4, în tempo (2) viu (spre sfârșit din ce în ce mai accelerat), cu caracter improvizatoric. În folclorul românesc (Moldova) denumirea de *căzăcească* este atribuită unui dans ale cărui întorsături melodice se apropie de acelea ale c. A atras atenția compozitorilor încă din sec. 17 (la lăuțiștii polonezi), în sec. 18 și 19 fiind prezent în unele baletе fr. La începutul sec. 19 a fost, în Rusia, dans de salon, iar Dargomjjski a scris un c. pentru orch. (Cl.L.F.)



Cazacioc

**caterincă**, denumire populară românească a flașneteii (v. mecanice, instrumente).

**cath** (cuv. engl.) v. *caccia*.

**căiuții** (călușeii, calul, căluțul), ceată de flăcăi urători în cadrul obiceiurilor de Anul Nou în Moldova. Sunt costumați în așa fel încât sugerează

călăreții pe cai. C. umblă atât în ceată constituită anume cât și integrați alaiurilor mai mari de capră\* sau plugușor\* (buhai) împreună cu alți mascați. Se joacă, de obicei, pe o melodie anume, denumită „ca la căiuți”. Ritmul este binar\*, accentuat de pașii jucătorilor și de strigături\* executate în grup. (C.C.)

**căluș**, important accesoriu al instrumentelor cu coarde și arcuș\*. Lucrat din lemn de arțar sau brad, c. este o placă subțire, care, așezată în poziția verticală pe pieptul instr., limitează porțiunea sonoră a coardelor și transmite corpului instr. vibrațiile produse din frecare arcușului pe coarde. Sin. *scăunaș*. V. *violină*. (G.M.)

**căluș(ul)** (**cicălușerul**), complex de obiceiuri și manifestări coregrafice atestate din sec. 16, întâlnite astăzi în Valea Dunării și unele părți ale Transilvaniei. Aparține unui strat foarte vechi, în legătură, poate, cu colonizarea romană. Are un fond magic, care, deși evoluează pretutindeni spre spectacol și divertisment coregrafic, este încă prezent, în formele cele mai bine păstrate, prin numeroase urme ale unor rituri de fertilitate, inițiere, vindecare și luptă. În general, cetele de călușari se formează de Rusalii (Valea Dunării) sau la sărbătorile de iarnă (Transilvania). Jucătorii sunt de obicei în număr impar și stau sub comanda unui *vătaf*. Ei au o costumație specială foarte ornată; toți poartă bâte, la brâu usturoi și pelin, iar la opinci pinteni sau clopoței. Unul dintre ei este un personaj mascat, *Mutul*, care execută diverse comicării. Cetele colindă satele și joacă la diferite case timp de 2 săptămâni. Din punct de vedere coregrafic, jocul se desfășoară în monom, în plimbare pe linia cercului sau pe loc. Tipurile din valea Dunării sunt mai aproape de substrat, pe când cele transilvănene au suferit, în sec. 19, unele influențe culte; ambele forme ating însă un înalt grad de virtuozitate coregrafică. Pare înrudit cu unele manifestări similare din apusul Europei. Etimologia propusă: lat. *collusium* „înțelegere secretă”. (A.B.)

**călușeii** v. **căiuții**.

**căluțul** v. **căiuții**.

**cânt ambrosian** v. **gregoriană**, **muzică**; **liturghie**; **misă**

**cântare (cântândă)** v. **odă** (3).

**cântare morțască** v. **bocet**.

**cântăreț** 1. Solist\* sau corist de operă, operetă, filarmonică etc. 2. Absolvent (sau nu) al unei școli

de cântăreți bisericești, care susține cântarea de strană\*, singur sau ajutat de alți practicanți sau cântăreți benevoli. Fiecare bis. ort. are, pe lângă preot, și un c. Sin.: *cantor\**; *dascăl\**; *pălimar*; *țârcovnic*. V. *psalt*; *protopsalt*; *domestic*. (N.M.)

**cântec** (în folclorul românesc) I. 1. C. *propriuzis*. Genul (1, 3) cel mai bogat în tipuri melodice și teme poetice, preponderent liric, al folclorului românesc. Gen neocazional (în afară de c. de joc), c. se execută de oricine (tineri și bătrâni, femei și bărbați), solistic sau în grup. Uneori este însoțit, heterofonic\*, de instr. tradiționale (fluier\*, cimpoi\*). A luat naștere, în mod inegal, pe plan regional, pe baza elementelor de expresie ale unui fond străvechi, însumând și unele trăsături ale altor genuri, ocazionale (colindă\*, c. de nuntă) sau neocasionale (doină\*); în extremitatea nordică transilvăneană, singurul gen la care se adaptau texte poetice ocazionale sau neocasionale, epice și lirice, era doina, până aproape de al doilea război mondial, deci c. a fost creat sau adoptat aici mai târziu, fenomen observat și în Câmpia Dunării. Influențele succesive, suprapunerile ulterioare genezei genului, transformările permanente ale interpreților („aici interpretarea se confundă aproape cu creația” Brăiloiu) au îmbogățit nucleul original, dând naștere unui mare număr de tipuri melodice, variate ca structură: stilurile istorice (vechi și nou) și cele regionale. Terminologia pop. a c. este variată: *hore*, *cântică*, *zicală*, iar verbul *a cânta* (forma reflexivă *a se cânta* este utilizată numai în c. ceremoniale funebre), *a zice*, *a hori*. Tematica poetică reflectă intima legătură între c. și viața omului, complexitatea vieții lui sufletești și dinamica trăirilor umane, atitudinea față de natură, de muncă, de societate, funcția genului de-a lungul vremii (de „stămpărare”, de delectare, de comunicare etc.), în imagini de o deosebită profunzime și de o negrăită frumusețe („Eu nu cânt că știu cânta / Ci-mi mai stămpăr inima”; „Cine-a făcut horile / Aibă ochi ca zorile / Și fața ca florile” etc.); „C-a izvorât direct din inima poporului; deci firea și inima lui o găsim în c.” (D.G. Kiriac); „este vorba de simțiri comune tuturor, rostite într-un chip cunoscut oricui, din copilărie” (Brăiloiu). Constantele c. propriu-zis, numit astfel de Brăiloiu pentru a-l deosebi de c. ocazionale, sunt: formă strofică, fixă, alcătuită din 3–4 rânduri melodice\*, ritm parlando rubato sau giusto silabic [v. sistem (II, 6)], bogăție tonal-

modală, cu preponderența sistemului (II, 4) pentatonic\* anhemitonic, profil descendent, melodică melismatică\* sau silabică, raporturi variate între sunetele de cadență (I) ale rândului melodic și ale cadenței finale (de secundă\*, terță\*, cvartă\*), concordanță între dimensiunea și structura versului și a rândului melodic, structurare a melodiei în părți egale (2+2) sau inegale (1+2 sau 2+1), forme variate ale sistemelor sonore (paralelism de terță major\*-minor\* sau de secundă), „metabola\* pentatonică”, combinații de 2 microstructuri etc., sunete netemperate (v. temperare) sau mobile (bogăție coloristică), cadențe finale descendente (prin subton\* VII, secundă mare, coborâre a treptei a doua - frigică - prin salt de terță, cvartă sau cvintă\*); melodia se desfășoară pe sintagme octosilabice, rar hexasilabice; emisiuni vocale [v. voce (I)] variate (de piept, nazală, cristalină etc.). Asocierea aceleiași melodii cu texte diferite este caracteristică c. cu condiția concordanței conținutului emoțional și a structurii (de ex.: o melodie croită pe un metru de 8 silabe nu poate fi adaptată decât la un vers de aceeași dimensiune). Același tipar arhitectonic poate conține tipuri melodice diferite după: conținutul rândului melodic, locul cezurii (4) principale, structura modală (v. mod) și sistemul cadențial. Condiții diferite de viață și nivel inegal de dezvoltare, trăsături psihice proprii unei colectivități, influențe etc., au determinat nașterea stilurilor regionale, formând adevărate „graiuri muzicale regionale”, care, păstrând caracteristicile specifice genului, se deosebesc prin elemente secundare. Bartók, pasionat cercetător și admirator al creației folc. românești, cunoscând parțial creația pop. românească și dintr-o deficiență de metodă (compararea a două genuri diferite ca structură și geneză), considera aceste graiuri muzicale foarte depărtate, numindu-le „dialecte”. În adevăr, se pot considera „dialecte muzicale” numai c. diferitelor ramuri ale poporului român (aparținând dialectelor aromân sau macedo-român, megleno-român, istro-român), alături de cel daco-român (de pe teritoriul țării noastre), ramură principală ca număr, unitate socială și importanță. Graiul melodic regional acoperă, în linii mari, provinciile istorice. Dar, în interiorul acestora, se observă mai multe sub-graiuri, ale căror caracteristici sunt mai pregnante în „centrul de intensitate” (Cocișiu), satele mărginașe ale zonei respective fiind mai puțin reprezentative

din cauza unor influențe și împrumuturi interregionale. Cel mai valoros, din punct de vedere artistic, și mai diversificat în stiluri locale (ale „țărilor”, zone etnografice cu caracteristici pregnante locale) este *graiul transilvănean*. Concluziile lui Brăiloiu rămân o bază de pornire pentru cercetători, cu unele amendamente (rezultat al investigațiilor ulterioare ale folcloriștilor români), cu privire la rolul și ponderea unor influențe externe asupra repertoriului din Maramureș și „Câmpia” Transilvaniei. *Extremitatea nordică a Transilvaniei* (Maramureș, Oaș) se individualizează prin următoarele trăsături: strofă de 4-5 rânduri melodice, cu cezura după rândul 2 sau 3, preferință pentru structuri modale majore, melodii pentatonice (hemitonice sau anhemitonice) sau heptatonice\* cu substrat pentatonic, metabolă pentatonică, cadențele interioare pe treptele 1, 3, 5; cadența finală evoluează prin secundă-terță, recitativ\* pe treapta 1 prin coborâre la cvarta inferioară plagală; înlocuirea ultimului rând melodic (sau ultimelor 2 rânduri finale) cu text de refren specific („Ș-apoi daina și daina / Și iară daina, daina” sau cu silabe variate); portamente\* și glissando\*-uri frecvente, formule (II) ritmice proprii sistemului giusto silabic, cu alternarea, regulată sau liberă, a troheului\* cu spondeul\* sau lărgirea pătrimilor\*; tendință spre ritm și mișcare regulată. *Graiul năsăudean* se particularizează prin: amplexarea strofei melodice (4-6 rânduri) și labilitate ei (în interpretare și pot eluda sau adăuga rânduri melodice), înrudirea cu doina prin sistemul de melismare, unele desene melodice și preferința pentru modul doric (cu treapta a 4-a cromatizată\*); locul variabil al cezurii principale, forma cadențelor interioare descendente pe același sunet sau pe sunete apropiate. Înrudit ca melodică, ornamentare\* și amplexarea formei este *subgraiul sălăjean*; caracter profund dramatic și emisiune puternică de piept. Melodiile provenite din N, denumite „moroșenești”, circulă aici în formele originare sau asimilate în stilul local. *Subgrupa zonei numită de Bartók „Câmpia”* este înrudită cu graiul sud-vestic; câteva particularități locale: mobilitatea strofei melodice și a ornamentării, în aceeași piesă (unele strofe melodice pot fi bogat melismatice, altele silabice), circulație slabă a melodiilor cu mai puțin de 4 rânduri, cezura după rândul al doilea (răspândită în tot S-V Transilvaniei), existența unor melodii construite pe un metru\*,

endecasilabic, preluat din folc. maghiarilor conlocuitori. Melodia astfel îmbogățită este asociată tot cu versul tradițional românesc de 8 silabe, la care se adaugă trei silabe («*trai lai lai*» sau «*ș-ai lai lai*») sau se repetă ultimele trei silabe ale versului («Cinea făcut dragostile» + «*dragostil*»). *Sudul Transilvaniei* are câteva trăsături comune. Strofa de 3 rânduri, cezura după rândul 2, sistem cadențial în care raporturile de secundă sunt frecvente, fie pe treptele VII, VII, fie pe 1, 1, 2; melodică bogată, cadență finală prin secundă superioară sau prin subton\*, sistem pentatonic (sau moduri heptatonice cu 2 centri modali) și unele diferențieri locale, mai pregnante în *Ținutul Pădurenilor* (V jud. Hunedoara până în jud. Alba), particularizat prin puternic substrat pentatonic, moduri cu cvartă lidică, între subton și treapta a 3-a, instabilă chiar de la o strofă la alta, varietatea conținutului rândului melodic (alături de AAAC, AAB, ABB, ABBAC, ABAB, ABAC, ABBC etc.), melismatică bogată, cadențe finale variate, dintre care se impun cadența frigidă, dezvoltarea strofei prin adăugarea unui desen melodic, după cezura, foarte melismatic, chiar când restul melodiei este silabic, (desen care, prin dezvoltare până la metrul de 8 sau 6 timpi [1, 2], amplifică strofa) și înlocuirea, uneori, a versului în ultima parte a melodiei cu silabe speciale («*lai, lai ...*»; «*le, le, lea*» «*Hai, hai*» și «*nu, dorule, nu*» etc.); timbru\* specific datorat unei emisiuni puternice de piept, terminarea sunetelor lungi cu lovitură de glotă și oprire bruscă, susținerea sunetelor lungite în aceeași intensitate (2), ceea ce conferă melodiei un caracter dramatic, sobru. Bine caracterizat prin câteva trăsături este și *subgrupul bihorean*: melodică de factură arhaică, utilizarea unui număr redus de sunete (4–5), lipsa cadenței finale frigide (Bartók) și preferința pentru cadența finală prin salt descendent (de terță, cvartă sau cvintă), frecvența structurilor modale lidiene, treapta a 3-a cromatizată (stabilă sau nu), forme reduse de 3 rânduri, adesea cu același conținut muzical (A A Ac și cezura după rândul al 2-lea), dezvoltarea strofei prin adăugarea unui desen melodic interior, executat pe silabe speciale («*oi, ho!*»; «*ei, hei*» etc.), intervale mari neumplute, pseudo-refrene (nu au loc fix melodic). Pilonii melodiei formează un „acord” în răsturnarea a 2-a, de tip major, iar în ultimul rând, un „acord” minor\* (re-sol si; mi-sol si), ca și la Pădureni. *Subgrupul bănățean* se particularizează prin: strofe

mai dezvoltate (cel puțin 4), la care se adaugă, adesea, refrene\* regulate de 8 silabe sau refrene versificate (al căror text se modifică uneori după sensul versurilor); ultimul sau ultimele două refrene pot fi cântate pe silabe de refrene («*Au, Doamne, că greu îi doru*» etc.); scurte refrene interioare («*Dodă, dodă*»; «*Ș-ai, Lino, dodă*» etc.); cadențe finale variate și în plus cadențe pe tr. 2 sau prin secundă mărită; material sonor care depășește octava, pilonii primelor rânduri formează un acord major, iar în rândul final, acord minor al trepte a 2-a. În *S-E Transilvaniei* se disting mai multe subgrupuri (Țara Bârsei; Țara Oltului; Țara Târnavelor; Mărginimea) având ca trăsături comune: formă de 3 rânduri, cu cezura după rândul 1; rândul al 2-lea este unit cu rândul 3 printr-o broderie sau notă de pasaj, frecvența cadenței finale frigide și a cadenței interioare pe treapta a 3-a (3–3–1 sau 3–6–1; 3–1–1 etc.), în afară de cadența pe subton și secundă mare descendentă; melodică puțin melismatică, formule melodice speciale. Deosebirile diferitelor subgrupe se rezumă la preferința pentru anumite formule, pentru unele raporturi cadențiale, tipul strofei, prezența și locul (sau absența) refrenului, sistemul de ornamentare. *Graiul Munteniei și al Olteniei de N*, înrudit cu graiul din S-E Transilvaniei, are ca trăsături proprii: tipul formulelor intonaționale, varietatea structurilor modale și ritmice (uneori combinații ale sistemului giusto silabic cu parlando rubato), varietate de raporturi cadențiale (combinații variate ale cadențelor pe treptele VII, 3, 1, 4, rar 5); precizarea funcției pienilor\* și frecvența lor în melodie au generat scări variate cu caracter pendulatoriu (hexacordice, heptatonice, adesea cromatizate\*). În *zona sudică*, prezența doinei se face simțită prin numărul mare de rânduri melodice în melodică cu formă maleabilă, melismatică bogată sau stil silabic în giusto silabic, mobilitatea treptelor (ceea ce a determinat circulația unor melodii cromatice). *Un subgrup original*, înrudit de aproape cu al bănățenilor din zona S-E (înrudirea a fost cauzată de schimburile de populație) se păstrează până astăzi în *N jud. Mehedinți*, caracterizat prin: forma dezvoltată, adesea maleabilă, a strofei, melisme apropiate de cele ale doinei, intercalarea unor desene interioare (refrene reduse, interjecții melodice, expresii tipice), uniformitatea cadenței interioare, utilizarea modului mixolidic sau doric, fragmentare sau complete (confirmă nașterea c.

propriu-zise prin filiație directă din doină). *Graiul moldovenesc N* este bine conservat și are ca elemente proprii: forma de 3 rânduri, cu cezura după rândul 1 (trăsătură specifică și subgrupului S-E transilvănean), cadență frigidă, alături de cadențele celelalte, coloratură modală locrică, în eolic (prin coborârea instabilă a treptelor 2 și 5), formule apropiate de doină (recitative *recto-tono* pe hemistih, rotirea în jurul unor trepte principale, mobilitatea formei). *Graiul moldovenesc central și S*, slab individualizate, prezintă elemente comune cu zonele vecine, transilvănene sau muntenesi. Cercetările sistematice au început și aici târziu, de aceea este dificil a defini cu precizie particularitățile, în trecut probabil mult mai evidente, ale unor graiuri regionale. *Graiul dobrogean* este eterogen, ca și structura populației. La fondul local străvechi se alătură stiluri variate, aduse de păstorii veniți din toate provinciile, unii stabiliți aici definitiv. Se pare că stilul local se apropia de cel din S Munteniei și al Moldovei, forma liberă fiind aici predominantă (ca și în extremitatea nordică a Transilvaniei). În ultimele două sec. a luat naștere, tot în cadrul graiurilor regionale și pe baza fondului tradițional, un *nou stil*, numit „*moderni*” (Brăiloiu), ca urmare a schimbărilor importante în viața oamenilor, materiale, sociale și culturale (dezagregarea treptată a economiei închise țărănești și a vieții patriarhale, mari mutații de populații, fie în căutare de lucru, fie pentru a scăpa de exploatare, pendularea intensă satorăș sau sezonieră, serviciul militar, importanța accentuată a lăutarilor\* în viața satelor și repertoriul eterogen al acestora etc.). Noul stil se impune prin marea sa accesibilitate, circulație largă, rapidă, dezvoltarea inegală pe plan regional (se pare că primele c. de stil nou au apărut în zona subcarpatică), caracterul exuberant, dinamic, realizat prin mișcare rapidă și ritm regulat (apropiat de ritmul măsurat), simplificarea melodiei prin renunțarea la bogăția melismatică, contur melodic variat. Alte trăsături: dezvoltarea strofei melodice prin adăugarea unor noi rânduri melodice sau repetare, ca și a arcului melodic al rândului melodic, prin adăugarea, la tiparul metric tradițional, a unor interjecții, scurte desene melodice cântate pe silabe de refren, la începutul sau sfârșitul rândului melodic, amplificarea materialului sonor și a ambitusului (1), diversitatea cadenței interioare în afară de cadența pe treptele VII, 1, 3, 5, cadențe în registrul superior

al modului (pe tr. 6, 7, 8); o mai mare plasticitate ritmică, noi raporturi între cadența finală și cadențele interioare, apariția tonalității (1) major-minore, structură tonală, sensibile\*, formule de cadențe ascendente, preferința pentru melodii cu un singur centru funcțional, prezența refrenului în final sau în interiorul discursului muzical. Încadrarea melodiei în ritm de horă (1) sau de sârbă\*, trăsătură proprie inițial Olteniei, s-a generalizat, ca și adaptarea textelor lirice la melodii de joc, ceea ce are unele consecințe negative: pierderea caracterului liric al genului, simplificarea structurilor modale și înlocuirea lor treptată cu tonalitatea major-minoră, apariția unor forme hibride, în care nu se mai conservă trăsăturile esențiale ale genului și ale specificului național. Cel mai puternic este afectat metrul, prin crearea unor versuri care depășesc dimensiunea octosilabicului; utilizarea heterometriei, din necesitatea asocierii textului poetic cu melodii de joc\* ale căror trăsături stilistice și structurale diferă de cele ale c. propriu-zis și a unor tipuri de strofe și formule ritmice nespecifice genului. 2. C. de *leagăn*. Deși în unele zone păstrează melodii cu trăsături proprii (ritm iambic\*, melodie silabică, formă redusă, pentatonică sau hexatonică), în cele mai multe regiuni, textul poetic, mai bine conservat, este asociat cu melodii de c. propriu-zis sau de doină. 3. C. *epic*. în unele zone (Transilvania, parțial Moldova) textele epice se intonează pe melodii de c. propriu-zis („c. baladă”), fenomenul fiind frecvent pentru baladele nuvelistice și, în ultimele secole, și pentru alte categorii epice [v. baladă (IV)] 4. *Cântece ceremoniale și rituale*, c. integrate unui obicei sau unui rit, care se cântă de obicei în zile sau momente fixe ale unui obicei, în grup sau, mai rar, individual, și sunt însoțite de o recuzită specială (bastoane, brad, steag etc.). Numite și *ocasionale*, acestea au caracter agrar (caloian\*, paparudă\*, c. cununii\*) sau sunt legate de *evenimentele importante din viața omului* (c. de nuntă: al miresei, al mirelui, al soacrei, al zorilor etc.; de înmormântare: c. bradului\*; zorile\*; de priveghi etc.; c. de *zeșătoare*, c. de *stea*, cu trăsături literare și muzicale proprii). O parte din acestea au împrumutat melodii de c. propriu-zis („ritualizare” – Brăiloiu) ori au pătruns în repertoriul neocazonal („dezafectare” – Brăiloiu), uneori după schimbarea melodiei inițiale. 5. C. *orășenesc*, c. cu caracter eterogen în ce privește originea, influențele (orient.

sau occid.), structura și stilul; unele pătrunse din mediu rural, altele create de către orășeni, de către lăutari sau compozitori. Sunt interpretate de locuitorii suburbiilor sau de lăutari. Se cunosc mai multe specii de c. orășenești, între care și c. *de lume\**, melodii populare cu text erotic, de influență greco-orientală (creații semi-culte sau ale unor autori ca Anton Pann, Ucenescu ș.a.); c. „*în stil popular*”, sunt uneori cuplete (II) de revistă\*; c. „*de ascultat*”, multe izvodite de lăutari. 6. C. *muncitoresc-revoluționar*, ca gen folkloric, a luat naștere în ultimele decenii ale sec. 20, în strânsă legătură cu c. țărănesc, cristalizându-și lent caracteristici de conținut și formă proprii. Inițial, textele literare, reflectare veridică a vieții și năzuințelor clasei muncitoare, au fost adaptate la c. de stil vechi, din diferite zone (parțial transformate pentru a corespunde conținutului nou de viață) sau la melodii compuse de personalități cunoscute, adesea cu pregătire muzicală (v. cântec de masă). (E.C.). II. Prezența c. *pentru voce și acompaniament\** în muzica cultură românească corespunde formei pe care a căpătat-o la noi genul de largă circulație în romantism\* al *liedului\** (germ.) sau *melodiei* (fr.). Specificul românesc al genului este precizat încă din creația precursorilor, fie în domeniul muzicii vocale de cameră\* (G. Stephănescu, *C. fluierașului*) sau corală (G. Stephănescu, *C. satului natal*), marcând diferențierea față de practicarea unui stil mai apropiat de tipul europ. menționat anterior. Dar, și în condițiile unei relații de interinfluență stilistică cu romantismul epocii, faptul că G. Dima, G. Stephănescu creează muzică pe versurile unor poeți români contemporani lor (V. Alecsandri, M. Eminescu, Tr. Demetrescu) sau pe versuri pop. dovedește orientarea pe făgaș autohton a c. pentru voce și pian. Evoluția genului continuă în sec. 20, atât pe linia de confluență cu stilul general al epocii (G. Enescu, *Șapte c. pe versuri de Clément Marot*, op. 15 și *Melodii pe versuri de F. Gregh, J. Lemaître, S. Prudhomme*; A. Alessandrescu, *Melodii pe versuri de Tr. Klingsor, Hélène Vacaresco, A. de Musset, F. Lazăr, Melodii pe poeme de H. Heine*; D. Lipatti, c. pe versuri de A. Rimbaud, P. Eluard, P. Valéry), cât și pe cea a creării unui stil românesc de c. prin armonizări\*, aranjamente\* și prelucrări\* de melodii populare (D.G. Kiriac, T. Brediceanu, S. Drăgoi, G. Breazul, C. Brăiloiu). Sinteza c. românesc pentru voce și pian atinge, prin întreaga

creație a lui Mihail Jora, nivelul superior al relației genului cu sursele muzicii naționale de sorginte populară, prin maxima potențare a versurilor originale inspiratoare (atitudine demonstrată exemplar în *C. din fluier pe versurile lui T. Argezi*, și dezvoltată cu consecvență în ciclurile de cântece pe versuri de L. Blaga, T. Argezi, O. Goga, Z. Stancu, Mariana Dumitrescu, pe parcursul a mai bine de cinci decenii). Creația contemporană cunoaște o afirmare complexă a acestui gen în lucrările unor compozitori care i-au oferit o excepțional de diversă configurație în muzica de cameră, de la miniatura vocală (D. Gheciu, Zeno Vancea, T. Ciortea, P. Bentoiu, Felicia Donceanu, N. Coman) la ciclul de cântece (P. Constantinescu, *Șapte cântece din ulița noastră*; H. Jerea, *Pe câmpiile viitorului*, D. Popovici, *Patru cântece antirăzboinice*). Se adaugă și formule noi, de îmbogățire a aparatului instr. de acompaniament, tinzând spre complexitatea formelor moderne de exprimare sonoră (L. Feldman, *Cinci poeme pentru recitator și cvintet*, pe versuri de Mariana Dumitrescu). C. *vocal* este prezent și în repertoriul muzical destinat copiilor, în culegeri de prelucrări și antologii (G. Breazul, *Carte de c. pentru copii pentru cl. I-a primară*, 1932), în creația unor compozitori, uneori sub forma melodiilor corale, având un specific intonațional și ritmic apropiat de universul vârstei și de repertoriul popular specific (H. Brauner, *Ploaia, Pârâuș, apă vioară, Ce de flori*). În unele lucrări vocal-simf. sau de operă\* c. înlocuiește aria (I) ca moment solistic, atunci când se dorește o subliniere a sursei de inspirație pop. (P. Constantinescu, *C. lui Ilie* din actul III al operei *Până Lesnea Rusalim*; Gh. Dumitrescu, *C. Mamei lui Tudor*, din oratoriul *Tudor Vladimirescu*). C. *coral* apare sub forme diverse, de la c. liric la cel patriotic. Acesta din urmă are o îndelungă tradiție, începând cu compozitorii precursori (Al. Flechtenmacher, C. Porumbescu, G. Musicescu, D. G. Kiriac) și devenind în contemporaneitate un gen major de exprimare a atitudinii patriotice, prezent în creația majorității compozitorilor. O formă mai nouă este cea c. de tineret, c. ostășesc, c. de muncă, intens promovată în numeroase festivaluri și concursuri tematice. C. de *muzică ușoară*, bazat pe tradiția romanței și a c. liric reprezintă actualmente o variantă națională a șlagărului\* contemporan, cu trăsături stilistice datorate inspirației din folc. C. este



prezent și în muzica instr., sugerând apropierea de melodică vocală (M. Jora, *Șase c. și o rumbă*; Th. Grigoriu, *C. din fluier din Suita Pe Argeș în sus*). (Gr.C.)

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, în: *Revue des études roumaines*, II, Paris, 1954; Bartók, B., *Dialectul Românilor din Hunedoara*, în: Bartók Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și trad. de Const. Brăiloiu, Buc., 1937; același, *Cântece populare românești din comitatul Bihor*, Buc., 1913; același, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Comișel Emilia, Kahane, Mariana, *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara*, în: *Rev. Muz.* 6, 1955; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Ciobanu, Gh., *Folclorul orășenesc*, în: *SM* 3, 1967; Mîrza, Tr., *Observații privind geneza cântecului „propriu-zis”*, în: *L. muzicol.*, 6, 1970; A. Pann, *Cântece de lume* (transcrise din psaltică în notație apuseană și studiu introductiv de Gh. Ciobanu), București, 1955; Szenik, Ileana, *Înrudiri tipologice în cântecul propriu-zis*, în: *L. muzicol.* 1, 1968; Ciobanu, Gh., *Cântecul nou în creația populară*, în: *Rev. Muz.* nr. 4-5, 1956. (E.C.)

**cântec bătrânesc v. baladă (IV).**

**cântec de jale v. bocet.**

**cântec de lume**, denumire dată inițial de oamenii bisericii creațiilor laice care circulau îndeosebi în oraș. Termenul reprezintă trad. expresiei gr. *ἄσματα ἐξωτερικά* [*ásmata exoteriká*], „cântece exterioare” (bisericii), „laice, profane”, în contrast cu *ἄσματα ἐκκλησιαστικά* [*ásmata eklisiastiká*], „cântece bisericesti”. Asemenea cântece erau cuprinse în occid., în perioada medievală, sub denumirea lat. *musica civilis, musica vulgaris*. Prima atestare la români a termenului c. datează din anul 1561 (cf. *Ist. lit. rom.*, p. 138). La început sunt cuprinse sub această denumire atât creațiile culte cât și cele pop.; cu începere de la sfârșitul sec. 18 erau cuprinse creațiile orășenești cu caracter erotic, cum erau cântecele pe versuri ale poezilor Văcărești și ale lui C. Conachi, care circulau mai ales prin lăutari\*, dar și prin manuscrise. Acestea formează marea majoritate a „folclorului” urban în prima jumătate a sec. 19. În aceeași perioadă, circulă și termenul *cântec politicesc*, care nu este decât trad. gr. *τραγούδια πολιτικά* [*tragúdia politiká*], termen care a dispărut însă repede. În ultimul pătrar al sec.

19, prin c. se înțeleg creațiile lirice „populare” [*λαϊκά*] nelegate de vreun prilej, sub toate aspectele lor, pentru a se ajunge apoi la înțelesul de cântece executate, mai ales în grup, la diferite ocazii: muncă, petrecere, șezătoare etc. Din punct de vedere muzical, c. din jurul anului 1800 își vădesc, prin elementele lor intonaționale, originea în primul rând în muzica greco-turco-perso-arabă care circula intens în Țara Românească și în Moldova; după anul 1821 începe să se facă simțită tot mai mult și influența muzicală occid., ajungându-se adesea la amestecul, în aceeași piesă, al trăsăturilor stilistice specifice celor două culturi. Creațiile urbane de influență orient. au continuat să circule la oraș până aproape de zilele noastre, sub denumirea de: *cântece de inimă albastră, cântece de mahala* sau chiar, impropriu desigur, de *cântece țigănești*. *V. folclor; cântec (I, 5); manea.*

*Bibliogr.*: Bourgault-Ducoudray, L.A., *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877, p. 61–65; Papadima, O., *Anton Pann și „Cântecele de lume”*, în: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 6, 1957, nr. 3–4, p. 563–593; același, *Anton Pann, „Cântecele de lume” și folclorul Bucureștilor*, studiu istorico-critic, Buc., 1964; *Istoria literaturii române*, Buc., 1967, vol. I, *Folclorul. Literatura românească în perioada feudală (1400–1780)*; Ciobanu, Gh., *Anton Pann. Cântece de lume*, Buc., 1955; același, *Folclorul orășenesc*, în: *SM* vol. III., 1967, p. 49–84; același, *Lăutarii din Clejani*, Buc., 1969, p. 44–63; Același, *Izvoare ale (istoriei) muzicii românești* (cap. *Cântece de lume*), vol. I, Buc., 1976. (G.C.)

**cântec de masă**, cântec legat de momentele revoluționare ale istoriei. Textele folosite, de obicei de mare circulație, ușurează memorizarea. C. se bazează cel mai adesea pe ritmul de marș\* care-i asigură accesibilitatea. (Ex. celebre: *Carmagnola, Internaționala\** etc.) Sin.: *Cântec patriotic*. (I.R.)

**cântec de nuntă v. cântec (I, 4); repertoriu (2).**

**cântec de stea v. cântec (I, 4); colindă.**

**cântece spirituale**, denumire dată compozițiilor cu caracter religios (fără să aibă neapărat o funcție liturgică), apărute în Franța în timpul Reformei. În Țările de Jos, în sec. 16, asemenea compoziții, pe text lat., erau numite *cantiones sacrae, cantica sacra* (2). Echiv. it. (pl.) *canzoni spirituali*. (A.J.)

**cântec fără cuvinte** *V. Lied ohne Worte.*

**cântec patriotic v. cântec de masă.**

**cântec politic v. cântec de lume.**

**cântecul bradului**, (în folclorul românesc) cântec ceremonial funebru, executat în grup, de femei „numite” (care nu sunt rude ale mortului), în momente fixe și după legi tradiționale. Ca și celelalte cântece ceremoniale (zorile\* , cocoșdaiul, cântecul mare, de petrecut, cântec „la priveghi”\*, „poate cele mai arhaice din lit. noastră pop.” (Brăiloiu), c. se bazează pe elemente de expresie (poetice și muzicale) reduse, dar de o „neasemuită frumusețe” (Brăiloiu); c. are astăzi o arie de circulație redusă la V țării și face parte din cel mai vechi strat cultural. Textele epice, de

*Bibliogr.:* Burada, T.T., *Datinele poporului român la înmormântări*, în: Convorbiri literare, XVI, 1881-1883; Brăiloiu, C., „Ale mortului” din Gorj, Buc., 1936; Mușlea, I., Birlea, Ov., *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarul lui B. B. Hasdeu*, Buc., 1970; Marian, S. Fl., *Înmormântarea la români*, Buc., 1892; Bot, N., *Buhașul – obicei și cântec ceremonial de înmormântare din Ținutul Năsăudului*, Folclor muzical, Univ. Timișoara, Fac. Filol., Buc., 1968; Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, Buc., 21964; Cocișiu, Il., *Cântece populare românești*, Buc., 1960; Bartók, B., *Rumanian Folk Music*, citat de B. Suchoff, Hague, vol. II, III, 1967; Pop, M., *Mitul marii treceri*, Univ. Timișoara, Fac. Filol., II, Timișoara, 1968. (E.C.)

### CÂNTECUL BRADULUI

*Pădureni - Hunedoara, Col. Emilia Comișel*

Cântecul bradului

o mare frumusețe (plecarea tinerilor pentru a tăia bradul: în „revărsat de zori / Pe la cântători”; întoarcerea în sat „cu roaua pe față / Cu ceața pe brață”; metafora „dalbul de pribeag” etc.), descrierea naturii, a momentelor ceremoniale, dialogul (care potențează tensiunea dramatică), monologul impresionant, de un puternic tragism în simplitatea lui, repetarea versurilor cheie, ce menține sentimentul dramatic („Eu dacă știam / Nu mai răsăream; / Eu de-ași fi știut / N-ași mai fi crescut”). Melodiile, totdeauna strofice, sunt unitare în elementele lor esențiale; în general silabice, adesea melismatice (melismele\* având un loc fix în discursul muzical), preptentatonice sau pentatonice\*, reduse ca formă la 3-4 rânduri înrudite, de ritm liber, parlando rubato [v. sistem (II, 6)], caracter sobru, dramatic. Obiceiul de a pune un arbore la căpătâiul mortului (la români, bradul este simbolul tinereții) este cunoscut de multe popoare, însă cântecul se păstrează numai la români, având intonații străvechi de o intensitate expresivă și o măreție deosebite. Sin.: *buhaș; steag; suliță.*

**cânt galican v. gregoriană, muzică; liturghie; misă.**

**cânt mozarab v. gregoriană, muzică; liturghie; misă.**

**cânt roman v. cantilenă (II); gregoriană, muzică; liturghie; misă.**

**cârligul v. rustemul.**

**c. d.,** abrev. pentru *colla destra*. v. *Încrucșare* (2).

**ceardaș** (<ung. *csárdás*), dans popular ungar cu o mare răspândire națională și internațională. Forma sa caracteristică comportă două secțiuni contrastante: prima, lentă (ung. *lassú*), a doua, rapidă, vioaie, în ritm binar (ung. *friss* sau *friska*). Uneori tempo(2)-ul părții finale se accelerează extrem de mult, obținându-se un vârtej uneori epuizant pentru dansatori. Dansul este prezent în cele mai multe concursuri destinate ansamblurilor și soliștilor pop. A pătruns, încă din sec. trecut, în muzica cultă (I.R.)

**ceardașu românesc v. învârtita.**

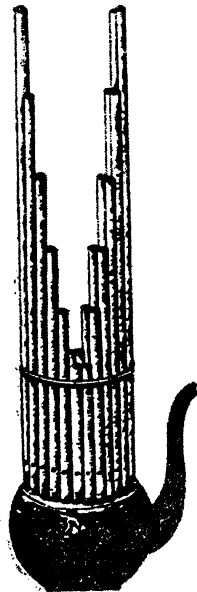
**ceata feciorilor**, formă de organizare a tinerilor legată de practicarea colindatului (v. colindă) și a celorlalte obiceiuri de peste an. Odată cu alcătuirea anuală a c., se alege dintre feciorii cei mai prestigioși (de obicei dintre cei ce au făcut armata) un grup de conducere formată dintr-un șef („primar”, „birău”, „vătaf”, „căpitan”), un casier („chezaș”) și mai multe ajutoare („locotenenți”, „ajutori de vătaf”); ei se ocupă cu organizarea (tocmesc gazda petrecerii, invită fetele la petrecere, tocmește lăutarii”, strâng banii etc.) și impun disciplina în cadrul petrecerii. (C.C.)

**celestă**, instrument muzical inventat de Alphonse Mustel (Paris, 1886), de forma unei pianine, ale cărei lame metalice sunt puse în stare de funcționare printr-un mecanism acționat de o claviatură\* asemănătoare cu aceea a pianului\*. Curând după apariție, c. a fost introdusă în orch. simf. de către Ceaikovski (baletul *Spărgătorul de nuci*). Sunetele scrise sună cu o octavă\* mai sus. Sonoritatea sa este pură, egală, convine mai ales arpeggiilor\* și melodiilor ce nu comportă o durată prelungită a sunetelor (A.P.)

**cellone v. bassetto**.

**celulă** (fr. *cellule*; germ. *Zelle*) 1. După H. Riemann, unitatea inтонаțională care subîntinde motivul\*. 2. În prezent, se consideră că c. este o subdiviziune motivică, caracterizată prin completa sa subordonare față de acesta din urmă. (S.R.)

**ceng**, instrument aerofon chinezesc multimilenar, utilizat până în zilele noastre. Cele 13–24 tuburi din bambus de diferite mărimi, prevăzute cu limbi oscilante, sunt montate într-un bostan scobit servind drept cutie de rezonanță\*. Suflul pătrunde în acesta printr-un tub montat



C eng

lateral, de unde aerul intră în tuburi. Câte un orificiu în pereții tuburilor, acționate cu degetele, deschid sau închid drumul suflului spre limbi. V. *shêng*. (W.D.)

**cent** (<lat. *centum* „o sută”), unitate de măsură a intervalelor\* muzicale, egală cu 1/100 dintr-un semiton\* temperat\*. Octava\* cuprinde deci 1200 de c., cvinta\* perfectă temperată 700 de c. etc. Cel mai mic interval perceput de ureche ca atare, măsoară 5 c. și corespunde unui raport de frecvențe\* de 1003/1000. Coma\* solfegistică (sistemul Mercator) măsoară 22,6 c. ■ Împărțirea octavei în 1200 c. a fost propusă de fizicianul Alex. J. Ellis (1814–1890), exprimând în logaritmi\* cu baza  $\sqrt[12]{2}$  valoarea  $2^{1/12}$  (considerată în raport de frecvențe) a intervalului de octavă. Se obține  $\log \sqrt[12]{2} \cdot 2 = 12$  unități mari (semitonuri temperate) sau 1200 de c. (c. fiind un sub multiplu al semitonului temperat). Sin. *centisunet*.

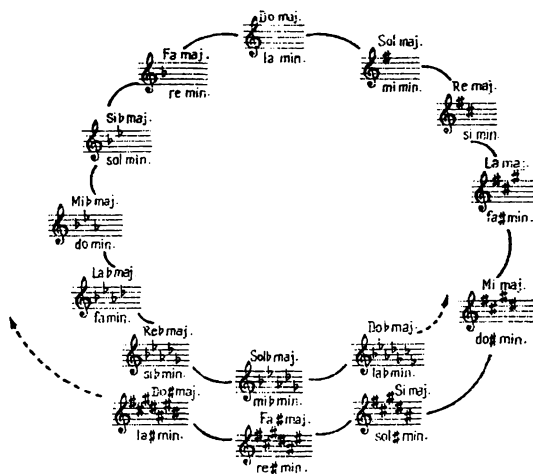
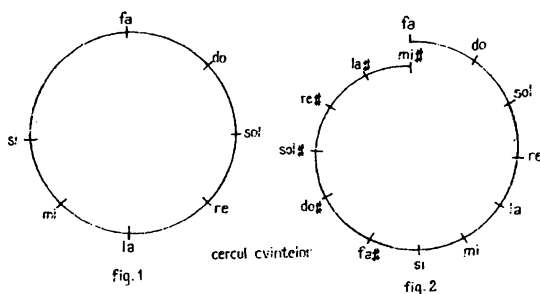
*Bibliogr.*: Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*. Berlin, <sup>3</sup>1921 (<sup>1</sup>1891); Ottingen, A. J. von, *Das duale Tonsystem*, Leipzig, 1913; STAS 1957–50 *Mărimi acustice. Unități de măsură*; STAS 1958–50 *Acustică. Terminologie*. Dem. Urmă, *Acustică și muzică*. Buc., 1982, p. 297–298. (D.U.)

**cerb (cerbuț) v. capră (1)**

**cercar la nota** (loc. it., „a căuta nota”), indicație tehnică în muzica vocală a sec. 17, prin care se solicită atacul (2) indirect al unui sunet, abia după o scurtă și ușoară atingere, ca o anticipație\*, a sunetului alăturat superior sau inferior și pe aceeași silabă de text. (B.C.)

**cercul cvintelor**, dispunere a sunetelor sistemului muzical pe un cerc sau o spirală la interval de cvintă\*. Această imagine a c., ce acoperea sistemul diatonic\* antic (fig. 1), corespundea și concepției pitagoreice de obținere a tuturor intervalelor din reduplicarea cvintei. În acest din urmă caz, c. devenea într-adevăr o spirală deschisă, deoarece din reduplicarea a 12 cvinte peste 7 octave (de ex. la locul de întâlnire a sunetelor *fa* și *mi diez*) lua naștere un interval foarte mic (coma\* pitagoreică) (fig. 2). În sistemul egal temperat\*, diferența aceasta nu există (fiecare cvintă fiind „corectată” cu 1/12 din valoarea ei), c. păstrându-și totuși aceeași imagine de spirală pentru a facilita

ilustrarea enarmoniei (2) tonalităților (2). Denumit pentru sistemul temperat și *cadran tonal* (fig. 3), c. arată ordinea crescătoare a diezilor\* (spre dreapta) și a bemolilor\* (spre stânga) pentru tonalitățile majore și paralelele lor minore, „enarmoniile” însemnând, de fapt, tocmai această dualitate grafică (diezi-bemoli) a tonalităților armonico-sinonime. (G.F.)



sau al IV-lea) – când despărțea două picioare, suspensia purta numele de diereză\*. Un vers putea avea și mai multe c. C. *bucolică* (gr. βουκολική τομή), suspensie, subliniată prin punctuație, după al patrulea picior metric (de obicei un dactil\*). Această c. este impropriu numită astfel, ea fiind de fapt o diereză. Se întâlnește adesea în poezia gr. (la poezii bucolici, mai ales la Teocrit) și foarte rar în cea lat. 2. În prozodia modernă, c. cade de obicei la

**cervelas** (cuv. fr.) v. **Rackett**. ces, do\* bemol\*, în terminologia muzicală germană.

**ceteră** v. **violină**.

**ceteț** v. **psalt**.

**cezură** (<lat. *caesura*, „tăietură”), pauză, respirație, suspensie în interiorul unui vers\* mai lung (10–12 silabe) pentru a-i organiza ritmul\*. 1. În prozodia\* antică (sanskrită, gr., lat.), c. cădea în interiorul unui picior (1) metric (al II-lea, al III-lea

mijlocul versului și totdeauna între două unități metrice (niciodată la mijlocul unui picior). 3. (În muzica greg.) Scurtă pauză ce separă două versete; v. inflexiune (4). 4. (În folc. românesc) Scurtă respirație ce separă rândurile melodice\*. 5. Element de frazare (2), mai ales cântul vocal, ce constă dintr-o scurtă pauză\* de respirație. C. este rareori notată de către compozitor. C. a devenit un element de formă\*, ce delimitează unitățile discursului melodic (A.M.)

c. f., abrev. pentru *cantus firmus*\* și *contrafagot*\*.  
**chalumeau** (cuv. fr. [ʃalmo]; < lat. *calamus* „trestie”; gr. κάλαμος; it. *scialumò*), 1. instrument primitiv de suflat cu ancie\* simplă. Tubul de formă cilindrică avea o extindere sonoră redusă (între *fa*<sup>1</sup> și *la*<sup>2</sup>). Este considerat strămoșul clarinetelor\*. (W.D.). 2. Registru\* de orgă\* (germ. *Schalmei*; it. *Scialumò* sau *Piffero*; engl. *Shawm*) din clasa regalului\*, de 16, 8 sau 4 picioare. Primul exemplu cunoscut de c.: orga bis. Frauenkirche, Nürnberg (Conrad Rothenburger, c. 1463). (D.S.)

**chanson** (cuv. fr. [ʃãsõ] „cântec”), compoziție vocală polifonică, profană, cu text francez, ajunsă la înflorire în epoca Renașterii\*. Având la bază formele vocale laice ale sec. anterioroare ca: *rondeau*\*, balade (1), *virelai*\*, *bergerette*\* etc., ch. iese din tiparele acestora și adoptă forme mai libere, legate de text. Conținutul poetic, de obicei liric, exprimă dragostea, bucuria sau durerea, dar poate avea și un caracter descriptiv, epic sau satiric. Materialul melodic de influență pop. se desfășoară într-o ritmică simplă și un cadru modal diatonic\*. Tratarea polif. este în exclusivitate vocală, cu utilizarea procedeelelor epocii, în special a imitației\*. În sec. 15 ch. este cultivat de

compozitorii flamanzi (v. neerlandeză, școală), în maniera polif. a motetului\*, ajungând la apogeu prin creația lui Josquin Des Prés. În sec. 16, ch. evoluează mai aproape de gustul fr., diversificându-se în mai multe tipuri. Cel mai important tip este cel al ch. parizian (Sermisy, Passereau, Sandrin, Janequin), caracterizat prin simplificarea structurii polif., cu imitații scurte și declamație silabică. Subordonat în totalitate textului poetic cult (Cl. Marot, P. Ronsard ș.a.), ch. parizian recurge la mijloace plastice de exprimare muzicală prin diferite culori timbrale, onomatopee etc. (Ex.: *Bătălia*, *Vânătoarea*, *Cântecul păsărelelor* de Janequin). (Ex.). Alte tipuri de ch. se disting printr-un aspect strofic și omofon (v. omofonie), sub influența cântecelor de lume de largă circulație (Certon), sau a cântecelor pop. armonizate (Bonnet, Planson). Tendințele renascentiste ale poezilor fr. ai Pleiadei, de reînviere a metrului antic, îmbogățesc ritmica creației unor reprezentanți ai ch.: Costeley, Cl. Le Jeune. Acesta din urmă duce ch. la o mare complexitate, nu numai în privința ritmului, ci și a structurii polif., prin sporirea numărului de voci (2), ajungând chiar la o scriitură policorală [v. *cor*

Fragment din „Le chant des oyseaux” de Cl. Janequin

The image displays a musical score for a fragment of 'Le chant des oyseaux' by Cl. Janequin. The score is written for two voices, labeled 'A.' (Alto) and 'B.' (Bass). The music is in a simple, rhythmic style characteristic of the 15th-century French chanson. The lyrics are 'co - qu', which are repeated in various rhythmic patterns across the staves. The notation includes notes, rests, and bar lines, with some notes marked with a '2' indicating a second ending or a specific rhythmic value. The overall structure is polyphonic, with the two voices interacting through imitation and rhythmic variation.

(2); *antifonie*]. Cu toate că se dezvoltă independent de madrigalul\* it., **ch.** suferă pe alocuri unele influențe ale acestuia. „Madrigalisme”, constând în special din utilizarea cromatismelor\* și a grupărilor melismatice (v. melismă), sunt prezente mai ales în **ch.** lui Orlando di Lasso, a cărui creație ilustrează ambele genuri. Sfârșitul sec. 16 marchează declinul, atât al **ch.** cât și al madrigalului, odată cu încheierea „epocii de aur a polif. vocale”. (L.C.)

**chanson de geste**, formă epică medievală, asemănătoare baladei (I.). Cel mai celebru exemplu îl reprezintă *La Chanson de Roland* (sec. 11). Simpla formulă (I) melodică folosită ca suport intonațional se repetă identic la fiecare vers. Doar ultimul vers avea o melodie proprie, cu caracter concluziv. De cele mai multe ori, **c.** preamărea faptele de vitejie ale unor eroi binecunoscuți (I.R.)

**chappelle** (cuv. fr. „capelă”\*) v. **maîtrise**.

**charleston** (cuv. engl. [ˈtʃɑ:lstən]) 1. Dans al negrilor, originar din orașul omonim din S.U.A., interpretat mai întâi în spectacole, foarte răspândit în deceniul al treilea. 2. V. *talgere*. (P.C.)

**chasse** (cuv. fr.) v. **caccia**.


**cheie** (it. *chiave*; fr. *clef* sau *clé*; germ. *Schlüssel*; engl. *key*), semn convențional plasat la începutul portativului\*, care determină numirea


sunetelor de diferite înălțimi (2). **C.** au apărut din necesitatea fixării precise a sunetelor pe portativ. La început s-au folosit linii de culori diferite (Guido d'Arezzo), apoi literele *g\**, *c\**, *f\**, din care s-a dedus semnul grafic al **c.** Acest semn se așează întotdeauna pe o linie al portativului, conferind sunetului de pe acea linie numele respectivei **c.** Cele trei chei cunoscute; **c. sol** pentru registrul (I) acut; **c. do** pentru registrul mediu; **c. fa** - pentru registrul grav (ex.). V.: *chiavette*; *mărturie*. (I.R.)


**cheironomice, semne** ~ (BIZ.) v. **notație** (IV).

**cheironomie** (< gr. *χειρονομία*, de la *χείρ* „mână” și *νόμος* „regulă”), modalitate de a dirija corpul prin mișcările mâinilor, mișcări menite să sugereze mersul liniei melodice. **C.** a fost practică încă din antic. (Egipt, Grecia etc.) și apoi în ev. med. S-a încercat reactualizarea ei într-o nouă formă (Dom André Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien*, 1908). **Notație cheironomică**, tip de notație (III) neumatică folosit mai ales în Germania și Elveția (sec. 9–12) și care urma același principiu în redarea plastică a melodiei ca și gesturile maestrului de cor.

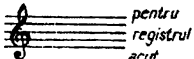
*Bibliogr.*: Huglo, M., *La Chironomie médiévale*, în: *Revue de Musicologie* 49, nr. 127, dec. 1963, p. 155–171; Hucke, Helmut, *Die Cheironomie und die*

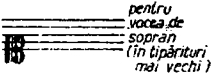
chei do: 

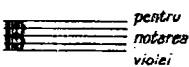
chei fa: 

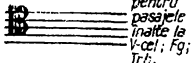
chei sol: 

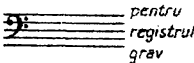
Astăzi sunt întrebuințate:

 pentru registrul acut

 pentru vocea de sopran (în tipărituri mai vechi)

 pentru notarea vioiei

 pentru pasajele înalte în V-clef; Fg; Trc.

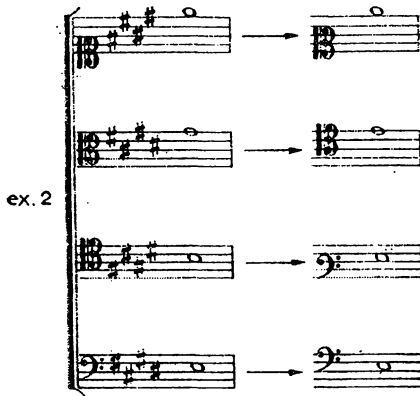
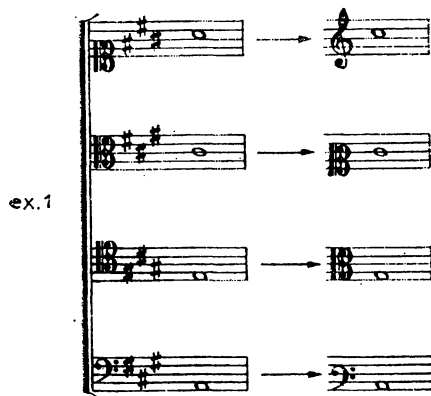
 pentru registrul grav

*Entstehung der Neumenschrift*, în Mf 32, 1979, p. 1-16. (A.M.)

**chelys v. laută.**

**chenonic v. chinonic.**

**chiavette** (cuv. it., diminutivul lui *chiave*, „cheie”), modalitate de schimbare a cheilor\*, în practica muzicii vocale a sec. 15-16, în scopul evitării unui număr mai mare de doi diezi\* sau bemoli\* la armură, precum și în acela al eliminării liniilor suplimentare în sistemul portativului\* cu cinci linii. Cheile naturale (*chiavi naturali*) de sopran, alto, tenor și bas sunt înlocuite prin cheile transpozitorii (*chiavi trasportati*), cele din urmă fiind c. înalte (facilitând transpoziția\* la terța\* superioară, v. ex. 1) și c. grave (facilitând transpoziția la terța inferioară, v. ex. 2). Executantul poate citi aceleași note, schimbând concomitent înălțimea [tonalitatea (2) sau modul\*]. Dezvoltarea muzicii *ficta\** a scos din uz c., o comparație cu acest mod de schimbare a înălțimii putând fi stabilită în citirea actuală a partidelor (2) instr. transpozitorii. (G.F.)



Chiavette

**chimes** (cuv. engl.) v. **clopote.**

**ch'in** ([gu] qin) v. **lută.**

**chindia**, joc\* popular românesc, întâlnit mai mult în Muntenia subcarpatică, la petreceri. Se execută în cerc și cu brațele pe umeri de către o formație mixtă, după o melodie specifică. Are ritm binar\* și o mișcare vioaie, cu pași mărunți și unele figuri comice. Face parte din categoria sărbelor\*. (C.C.)

**chinonic (chenonic)** (<gr. κοινωνικός, adj., „relativ la comuniune”, de unde [τροπάριον] κοινωνικόν), cântare executată la strună\*, spre sfârșitul liturghiei\*, când se cuminecă clericii și credincioșii. C. sunt duminicale, săptămânale, praznicale și pentru toate celelalte sărbători din cursul anului bis. Există c. în toate glasurile (v. eh). În Transilvania și Banat se numește *priceas[ti]nă* (< v. sl. причащеник, „comuniune, cuminecare”, de la vb. причащити, κοινωνεῖν, „a fi părtaș”, „a comunica”). În bis. ce posedă cor, este înlocuit uneori prin așa-numitul „concert”. (N.M.)

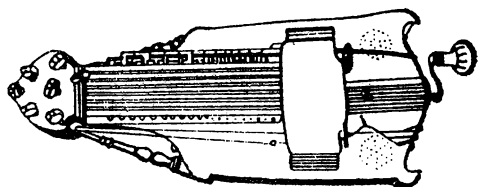
**chinonicar**, volum de muzică bisericească ce cuprinde chinonice\*. În Transilvania și Banat se numește *pricestniar*. (N.M.)

**chinvale (chimvale)**, instrument de percuție format din două discuri metalice, puțin bombate la mijloc, de unde se prinde un inel de piele pentru a putea fi ținute în momentul când se lovesc unul de altul, cu întreaga față sau numai parțial. Sunt cunoscute din antic., când au fost întrebuințate în muzica de cult ca și în muzica războinică. La

romani se numeau *cymbala*, la greci κύμβαλον (sg.) [I Cor. 13.1], la vechii evrei c. (I Cronici, 15.28). Sunetul produs este strident, răsunător și fără o înălțime (2) bine determinată datorită armonicilor\* ce se interferează. (L. B.)

**chironda** (cuv. it.; fr. *vielle à roue*; germ. *Bauernleier, Radleier, Drehleier, Leier*; engl. *hurdy-gurdy*), instrument cunoscut deja în sec. 10. În ev. med. avea forma asemănătoare violei (v.

viole). Coardele, în număr de 4, erau acordate în *La, la, mi<sup>1</sup>, mi<sup>1</sup>*, ultima fiind în legătură cu o claviatură\* rudimentară având o extindere de două octave. Melodia s-a format prin apăsarea tastelor\* dorite și prin învârtirea simultană a unui mâner așezat în partea inferioară a instr., care pune la coardele patru coarde în vibrație printr-o rotiță, prevăzută pe muchie cu păr de cal. Coardele libere formau un fel de burdon (II, 2) de octavă și de cvintă\*. Sin.: *lira rustica, lira tedesca, viola da orbo* (it.) Echiv. lat.: *organistrum*.

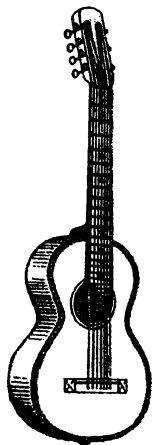


Chironda

**chiroplast** (< gr. χείρ, „mână” și vb. πλάσσω, „a forma”), instrument inventat de pianistul și compozitorul german Joh. Bern. Logier (1777–1846). Adaptat la claviatură\*, c. trebuia să asigure o bună poziție a mâinilor în timpul execuției. Echiv. it. *guidamani*.

**chitară I.** V. *kithara*, II. 1. (it. *chitarra*; sp. *guitarra*; fr. *guitare*; germ. *Gitarre*; engl. *guitar*). Instrument cordofon acționat prin ciupire.

Denumirea derivă de la termenul arab *qītar* care l-a preluat pe cel gr. *κίθαρα*, *kithara*\*. Apare în sec. 13 în Peninsula Iberică. Corpul, inițial de forma lautei\*, mai târziu de forma cifrei 8, era plat, cu eclise înguste. Fața, prevăzută cu orificiu de vibrație, avea tastieră\* lată, împărțită prin bare (I, 2) metalice marcând intervalul de semiton\*. În ev. med., c. are denumirea de *quinterna* (lat.) sau *chiterna* (it.).



Chitară

În zilele noastre cele 6 coarde simple sunt acordate în *Mi La re sol si mi<sup>1</sup>*. Partida (2) se notează în cheia\* sol, cu o octavă\* mai sus decât sunetul real. Apăsarea mai multor coarde la același nivel (*barré\**) și formarea flajeoletelor\* între sunetele armonice 2–6 sunt realizabile. Utilizată ca instr. solistic sau de acomp. în muzica pop., distractivă, de dans etc., c. și-a câștigat locul și în partiturile\* de operă (Rossini, *Bărbierul din Sevilla*; Verdi, *Falstaff*, *Otello* etc.) și de muzică simf. (Mahler, *Simf. nr. 7*; Schönberg, *Serenade* etc.) 2. în comparație cu c. (1), *chitarrina* (it.) are un format mai mic, este acordată o terță\* mai sus. 3. C. *cvintbas* are acordajul o cvintă mai jos decât c. (1). 4. *chitarrino* (it.) este un instr. pop. de dimensiune mică. 5. *Chitarra battente* (it.), cu eclise largi, cu 5 coarde triple este acționată cu ajutorul unui plectru\*. 6. C. *rusească* are 7 coarde acordate în *Re Sol Si re sol si re<sup>1</sup>*. 7. C. *havaiană* este acționată prin alunecarea pe coarde a degetului prevăzut cu un inel metalic. 8. C. *electrică* (cu sau fără cutie de rezonanță\*) este instr. cordofon, al cărui sunet este intensificat cu ajutorul amplificatorului electric. Știma\* acestor instr. poate fi notată și printr-un fel de tabulatură\* (simboluri de litere, cifre, linii și puncte). Sin.: *ghitară*.

**Bibliogr.:** Buck, *Die Gitarre*; Muñoz, *Lexicon de guitara*; Zuth, I., *Handbuch der Laute und Gitarre*, 1926; Rogal-Levički, D., *Современный оркестр*, 1956; Darvas, G., *Évezredek hangszerei*, 1961; Casella-Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane*, trad. rom., Buc., 1965; Riemann, H., *Мюзиклексикон*, Mainz, 121968; Demian, W., *Teoria instrumentelor*, Buc., 1968 (W.D.)

**chitară cvintbas** v. **chitară** (II, 3).

**chitară havaiană** v. **chitară** (II, 7)

**chitară rusească** v. **chitară** (II, 6)

**chitaristică** v. **chitarodie**.

**chitarod** v. **chitarodie**.

**chitarodie**, cânt vocal acompaniat de kithara\* la vechii greci (spre deosebire de c., chitaristica semnifică execuția pur instrumentală la kithara). Potrivit tradiției mitice, c. și-ar avea originea în cultul lui Apollo. Practicantul c. (chitarodul) trebuia să respecte așa-numitul *nomos\** chitarodic, adică legi ce fixau anumite formule (1) melodice (V. *aulodie*). (C.I.L.F.)

**chitarra** v. **chitară** (II, 1)



chitarra anglica v. harfă.

chitarra battente v. chitară (II, 5)

chitarra coll'arco v. arpeggione.

chitarra d'amore v. arpeggione.

chitarrina v. chitară (II, 2)

chitarrino v. chitară (II, 4).

chitarrone v. arciliuto.

chiterna v. chitară (II, 1).

chiuso (cuv. it. „închis”) v. aperto; bouché (2).

chocallo v. tub (1).

**choliamb** (<gr. χολιάμβος, de la χῶλος, „șchiop”, „incomplet”. V. și iamb\*). În prosodia greco-latină, trimetru șchiop în care ultimul picior e un spondeu\*.

Ex.: U — — U | — — U — | U — | — —.

Sin.: scazon (σκάζων); hipponactic. (A.M.)

**Choralvorspiel** (cuv. germ.) v. preludiu (1).

**choreia** (cuv. lat. <gr. χορεία, „dans”) I. La grecii antici, dans\* în cerc sau cântec dansat și cântat de cor. Sin. choros (χορός). 2. În ev. med., dans cântat. 3. În sec. 16–17, termen generic pentru dans, dar aplicat mai ales allemandei\* și pavanei\*. V.: carol; chorus; coregrafie; horă (1). (A.M.)

instrumentală. Se presupunea că are origine sp. (de la cuvântul basc *chocuna*), dar ultimele cercetări relevă transferul său din America Latină, fiind considerat primul dans din această zonă transplantat în Europa. La origine dans rapid și pasionat, c. a devenit în cadrul suitei un dans destul de lent în ritm ternar\*, caracterizat prin variațiuni pe o temă de 8 măsuri, expusă, în general, la bas (III) și reluată în variațiuni cu modificări contrapunctice\*. Între celebrele c., lucrări de referință, se consideră c. din finalul operei *Orfeu* de Gluck (ex.) și cea din *Partita a 2-a pentru vl. în re minor* de J.S. Bach. Datorită multiplelor asemănări, această formă este confundată deseori cu *passacaglia*\* (ca de ex. finalul *Sinf. a 4-a* de J. Brahms). Exegeții au păreri diferite referitor la diferența dintre c. și *passacaglia* care constă, se pare, în faptul că la c. tema, expusă în general în registrul (I) grav, este reluată cu modificări și în alte registre, spre deosebire de *passacaglia* în care tema, prezentată la bas, rămâne intactă de-a lungul desfășurării discursului sonor și foarte rar este transferată în registrele superioare. (I.S.)

Allegretto mosso



(C.W. Gluck, *Giacca* din opera *Orfeu*)

choreu v. troheu.

choriamb v. coriamb.

choros (gr. χορός) v. choreia (1); horă (1).

Chorton (cuv. germ.) v. diapazon (5)

**chorus** (cuv. lat. „cor” < gr. χορός) 1. Dans\* în șir sau în cerc (v. *choreia*). 2. Grup de cântăreți (v. cor). 3. Englezii denumesc, în muzica ușoară\*, prin ch. refrenul\*. 4. (JAZZ) Solo\* improvizatoric\* egal ca lungime cu tema\*. V. horă (1).

chrotta britannica v. cruth.

churlika v. frula.

chute (cuv. fr.), v. apogiatură.

**ciaconă** (< it. *ciaccona*; sp. *chacóna*; fr. *chacónne*), dans\* popular introdus în suita\*

**cialamello** v. chalumeau.

**ciamparale** v. geamparale.

**ciclu I.** 1. Grup de piese muzicale, concepute ca o lucrare unitară, pe baza unei continuități de idei artistice. În general lucrarea ciclică este executată integral, păstrându-se succesiunea indicată de compozitor. În cazul unor c. mai ample sunt posibile și execuții fragmentare, alegându-se numai unele din piesele componente. În muzica vocală, există c. de lieduri\* de obicei bazate pe textele unui singur poet (ex. *Frumoasa morăriță* și *Călătorie de iarnă* de Schubert, pe versuri de Müller, *Dragoste de poet* de Schumann, pe versuri de Heine, *Șapte cântece pe versuri de Clément*

*Marot* de Enescu etc.). În muzica instr., c. sunt alcătuite fie din piese scurte de același gen (24 *Preludii* de Chopin), fie din piese cu caracter descriptiv (*Ani de pelerinaj* de Liszt, *Oglinzi* de Ravel). 2. Termenul se folosește uneori și în legătură cu *suita\** și cu tipul *sonatei\** în trei sau patru părți. C. de sonată cuprinde un *allegro\** (în formă de sonată), o parte lentă, facultativ un *scherzo\** sau *menuet\** și un final (*rondo\** sau din nou formă de sonată). Forma c. de sonată apare atât în lucrări scrise pentru unul sau două instr. (genul sonatei propriu-zise) cât și în lucrări pentru ansambluri de cameră [triouri (2), cvartete (2), cvintete (2) etc.] sau pentru formații orch. [simfonii\*, concerte (2)]. II. 1. Totalitatea lucrărilor de un anumit gen, aparținând aceluiași compozitor (de ex. c. sonatelor, cvartetelor sau simf. de Beethoven). C. pot fi prezentate în concerte publice sau emisiuni radiofonice succesive, păstrându-se în general cronologia. 2. Succesiune de concerte consacrate operei unui compozitor („ciclul Bach”, „ciclul Beethoven”) sau urmărind dezvoltarea unui gen muzical „evoluția simf., concertului” etc.). (A.R.)

**ciclic, principiu** ~, principiu de construcție muzicală, care urmărește legătura intimă și organică dintre toate părțile unei lucrări ample (sonată\*, simfonie\* etc.) prin folosirea aceluiași material tematic\* sau a unor motive\* generatoare. Prezent în creații de Berlioz și Liszt, acest principiu a fost aplicat sistematic de C. Franck și elevii săi. La Enescu deține un rol constructiv primordial. V. *Ciclu* (1, 2); *monotematism* (A.R.)

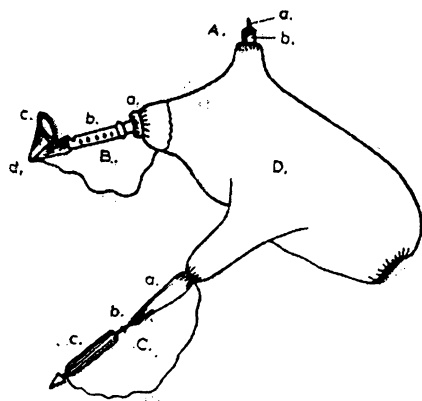
**cifraj**, sistem de cifre prin care, în paralel cu notația (1) muzicală, se desemnează acordurile\* și funcțiile\* acestora. O fuziune a principiilor basului cifrat\* al lui Kirnberger și a teoriei treptelor a lui Gottfried Weber este realizată în tratatul de armonie a lui E. F. Richter. C. înregistrează însă recunoașterea generală prin contribuția lui H. Riemann (*Katechismus des Generalbaß-Spiels*, 1889). Din notația basului cifrat, c. preconizat de Riemann preia cifrele arabe (inclusiv sub forma lor „fracționară”) și unele semne de alterație (ex. diezul\*), dar adaugă cifrele romane pentru desemnarea treptelor (principalele trepte: I, V, IV, notate uneori și cu T = tonică\*; D = dominantă\*; S = subdominantă\*), precum și alte semne ce privesc caracterul minor (0), alterarea\* suitoare (+) sau

micsorarea (<) unor acorduri. C. a găsit o largă utilizare în tratatele de armonie de la sfârșitul sec. 19 și începutul sec. 20, fiind aplicat – cu amendările impuse de evoluția armoniei (III, 2) contemporane – și în analiza\* muzicală. V. *funcție*.

■ Sistemul de cifre aplicat partidei (2) unor instr. de largă popularitate (chitară\*, acordeon\*), pentru marcarea sumară a acordurilor\* acompaniatoare, nu înlocuiește complet notarea melodiei principale pe portativ\*, ca în cazul vechilor tabulatari\*, dar facilitează execuția unei armonii stereotipe. (G.F.)

**cimbasso** (cuv. it.), trombon\* contrabas cu sistem de ventile\*, utilizat în sec. 19 în orchestrele\* de operă italiene. (W.D.)

**cimpoi** (it. *cornamusa*, *zampogna*; fr. *biniou*, *cornemuse*, *dondaine*, *musette*; germ. *Dudelsack*, *Sackpfeife*; engl. *bagpipe*; rus. *БОЛИНКА*). 2. Instrument descinzând din vremuri străvechi, ce se întâlnește și astăzi în regiunile Scoției, în unele provincii ale Franței, în România și în alte țări. De forme și dimensiuni diferite, c. este alcătuit, în general, dintr-un burduf de piele umflat cu aer de către instrumentist, fie suflând printr-un tub, fie acționând cu brațul niște foale. Pe burduf sunt fixate mai multe tuburi de lemn prin care este împins aerul comprimat în interior; una dintre țevi este un fluiet\* obișnuit cu 6 găuri sau un fluiet cu ancie\* simplă, pe care se execută melodia\*, celelalte sunt 3 tuburi de burdon (II, 1), care fac să se audă fiecare un singur sunet în mod continuu. V. *musette* (1). (M.M.) ■ Încă din sec. 16, scripturile



Cimpoiul și părțile sale: A. suflaciu, alcătuit din a) cartuş de alamă, b) inel de lemn ferecat cu alamă; B. *carabă*, alcătuită din a) bucea, b) carabă, c) lulea, d) răsuflătoare; C. *btzoi*, alcătuit din a) soc, b) mijlocariu, c) btzoi; D. *burduf*.

românești pomenesc de „glasurile cîmpoilor” (*Codicele Voronețean*), în vreme ce bătrânele cronici istorisesc despre nunți și petreceri domnești la care cântau cimpoieri. Cercetătorii au identificat șase tipuri ale instr., folosit încă prin N Olteniei, prin Muntenia, Dobrogea, Moldova, prin ținuturile de S-V ale Transilvaniei și prin unele părți ale Banatului. Se compune dintr-un burduf din piele de capră, umflat cu aerul suflat de instrumentist printr-o țevă. Comprindând burduful, ținut de obicei sub brațul drept al executantului, aerul iese prin două țevi de lemn, frumos ferecate cu metal, prevăzute în interior cu ancii simple de trestie (arareori de soc): o țevă lungă, fără găuri, care scoate tot timpul un ison\* oarecum bâzâit, numită îndeobște *bâzoi* și o țevă scurtă, cu mai multe găuri, numită obișnuit *carabă*. Înfațișarea acesteia: cilindrică sau conică, dreaptă ori încovoiată, simplă sau dublă, precum și numărul găurilor (între 6 și 8) și amplasamentul lor sunt elementele definitorii ale celor șase tipuri de c.: patru cu carabă simplă și două cu carabă dublă. (T.A.I.)

#### cinelli v. talgere.

**ciobănașul**, joc\* popular românesc întâlnit în Moldova, Dobrogea, N Munteniei și S-E Transilvaniei. Se joacă în perechi dispuse în cerc cu partenerii situați, inițial, lateral, ținându-se de talie. Are două părți care alternează corespunzător frazelor\* muzicale: a) o plimbare a perechilor în sensul invers rotirii acelor de ceasornic; b) învârtiri în ambele sensuri încheiate cu treceri pe sub mână (piruete ale partenerelor). Ritmul este binar\* iar mișcarea vioaică cu pași simpli însoțiți de multe strigături. (C.C.)

**Ciocârlia**, melodie de dans lăutărească cu o largă circulație, întâlnită și în repertoriul lăutarilor\* din Ungaria, Polonia și ai unor țări din Peninsula Balcanică. Cântată la noi cu predilecție la vioară\* și la nai\*, c. și-a pierdut funcția dansantă, devenind o piesă de virtuozitate, ceea ce explică prezența în structura sa a unor elemente de bravură în instr. și onomatopeice (cele din urmă redând cântecul „ciocârliei”). George Enescu a introdus melodia C. în *Rapsodia I-a*. (G.F.)

**cis**, *do\** *diez\**, în terminologia muzicală germană.

**cisis**, *do\** *dublu diez\**, în terminologia muzicală germană.

#### citara v. kithara.

#### citarino v. citola.

**citac muzical**, preluare întocmai a unei idei muzicale preexistente (din alte sfere de creație sau de la alți autori); citarea muzicală și rezultatul ei, **c.m.**, pot fi asimilate cu cele similare, practicate în exegezele literar-științifice. ■ Încă de la începuturile polif.\* occid., prezența *cantus firmus\**-ului la t. (v. tenor 2) certifica statutul de entitate intangibilă, sacrosanctă a cântului greg. (v. gregoriană, muzică); în producțiile polif. ulterioare statutul de **c.m.** al c.f. va deveni mai permisiv prin acceptarea în această funcție și a altor melodii\* emblematică, precum *L'homme armé*, pe care s-au clădit polif. unor mise\* și motete\*. Corala\* protestantă a devenit la rândul său temeiul unor corale variate dar a pătruns, la J.S. Bach de pildă, și în psalmii\*, misele\*, fugile\*, cantatele\* și pasiunile\* sale. ■ Monodia acompaniată (2) a clasicismului (2) a redus întrucâtva interesul pentru **c.m.**, individualizarea stilului\*, încă neromantică, mizând totuși pe invenția tematică proprie. Cu precizarea sursei (a autorului), numeroasele teme cu variațiuni (v. variație 3) din era clasicismului fac apel la ideile altora (ex. “Variațiuni pe o temă de ...”).

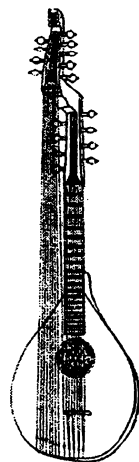
■ Romantismul\* perpetuează temele cu variațiuni (ce se întâlnesc de la Brahms până la Reger) dar instituie, în ceea ce privește apelul la **c.m.**, și o practică specifică, făcând parte dreaptă paternității modelului (întotdeauna declarat) și imaginiției executantului improvizator (v. improvizatie) în piese, create adesea chiar în concert (1), numite fantezii (2) sau parafraze\*. Fără legături structurale cu substanța lucrării „primitoare” și fără a fi supuse, în general, unor procedee variaționale sau dezvoltătoare, există uneori în discursul muzical de factură programatică\* **c.m.** introduse pentru semnificația lor metamuzicală, perceptibilă de către ascultător (*dies irae\** la Berlioz, Liszt, Respighi, Rahmaninov, Toduță ș.a.; *Marsilieza\** și *Imnul țarist* la Ceaikovski, în *Uvertura 1812*; *Imnul regal* la Enescu, în *Poema Română*). Nedecarat dar recognoscibil, **c.m.** folcloric este propriu rapsodiilor\* din romantism și mai ales lucrărilor de acest gen\* produse de școlile naționale romantice și moderne – esența rapsodiilor constituind-o contrastul dintre cântec (II) și joc\* și continua potențare a celui de al doilea. O rapsodie monotematică ce face apel la travaliul variațional

și la stilul concertant\* este *Rapsodia pe o temă de Paganini* pentru pian și orch. de Rahmaninov. (G.F.) ■ Dezvoltarea exponențială a c.m. în sec. 20 se produce pe coordonatele unei reflexivități sporite față de artefactele istoriei muzicii, ca și pe cele ale unui acut spirit de aventură și/sau unor fenomene de criză creativă. În modernismul pluriform al primelor decenii apar deja practici de citare sau aluzie muzicală extrem de diferite, de la sugestiile exotice ale impresionismului\* debussyst și apelul excesiv la motivul B.A.C.H. în serialismul\* școlii vieneză (v. vieneză, școală), până la colajele agresiv-delirante ale lui Ives și „traducerile” ludice dar lucide proprii neoclasicismului\* lui Stravinski. Apariția muzicii electronice (v. electronică, muzică) și concrete (v. concretă, muzică) în deceniul 5 deschide noi perspective și creează noi oportunități c.m., ca urmare a mării flexibilități a combinărilor și manevrărilor de surse sonore și muzicale. Acest fapt conduce în deceniul 6 la un întreg val de experimentări în zona citatului și a colajului, la o nouă *ars combinatoria* cu rațiuni estetice și tehnice variate, precum: „restaurații” nostalgice (Rochberg); intervenții ludic-ironice (Kagel) și deconstructive (Andriessen), de frondă și de patricid creativ (mișcarea Fluxus); proiecte epice de comentariu asupra utopiei sociale (Stockhausen, Pousseur, Zimmermann, Henze, Nono); asamblaje electro-concrete (Logothetis, Ussachevski, Tenney, Parmegiani, Gelmetti); construcții intertextuale (Berio). Începând cu acest prolific și efervescent moment, c.m. se consacră ca unul dintre aspectele normative ale componisticii postmoderne (v. postmodernă, muzică). De la Schnittke, Crumb și Corigliano până la Tumaș, MacMillan, Pärt și Zorn, eclecticismul stilistic și practicile de c.m. au devenit *lingua franca*. Contribuții însemnate în acest proces au avut nu doar variatele curente neo-subsumate fenomenului postmodern, ci și proliferarea interferențelor dintre muzica de artă și cea de divertisment, în forma „împrumuturilor” reciproce. Mai mult decât atât, muzicile pop (v. pop music) și rock dețin propriul lor praxis de c.m., numit *sampling*, cu o istorie complexă. V. și *prelucrare*.

*Bibliogr.*: Lissa, Zofia, *Aesthetische Funktionen des Zitats*, în: *Mf* 19, 1966, p. 364-78; Idem, *Historical awareness of music and its role in present-day musical culture*, în: *International*

*Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 4, 1973, p. 17-32; Idem, *Conștiința istorică în muzică: binecuvântare sau blestem?*, în: *SCIA* 21, 1974, p. 13-26; Hatten, Robert S., *The Place of Intertextuality in Music Studies*, în: *American Journal of Semiotics* 4, 1985, p. 69-82; Watkins, Glenn, *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinski to the Postmodernists*, Cambridge, 1994; Burkholder, Peter J., *The uses of existing music: musical borrowing as a fiela*, în: *Notes* 3, 1994, p. 851-70; Metzger, David, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth Century Music*, Cambridge, 2003; Klein, Michael L., *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington, 2004. (Șt.F.)

**citola** (cuv. it.; fr. *citole*, *cistre*; germ. *Sister*; engl. *cittern*), instrument cordofon medieval, cu corpul plat de forma migdalei. Cele 4-12 perechi de coarde metalice erau ciupite cu degetele sau cu ajutorul unui plectru\*. Specific pentru aceste instr. era așezarea cordarului\* pe partea inferioară a corpului, pe eclisă. Tipurile mari (germ. *Erzsister*) dispuneau și de coarde burdon (II, 2). Cu predilecție a fost utilizat un tip de dimensiune mai mică, *citarino* (it.; germ. *Cithrinchen*). (W.D.)



Erzsister

**citole** (cuv. fr.) v. **citola**.

**ciuleandra** v. **fedeleșul** (1).

**clairon** (cuv. fr.) v. **corn** **signale**.

**clapă** 1. **Tastă\***. 2. Parte a sistemului de închidere a orificiilor la majoritatea instr. de suflat din lemn. La sistemul Böhm (v. flaut), c., ce sunt redresate în poziția inițială – închis sau deschis – prin resorturi, acoperă sau descoperă indirect un orificiu (germ. *Ringklappe*) sau direct (c. fiind, în acest caz, un inel acționat de degetul instrumentistului odată cu închiderea orificiului: *Fingerdeckel*, *Spitzdeckel*). C. sunt cuplate în unele cazuri între ele prin pârghii. Instr. de suflat mai vechi (cornet\*), între care și unele de alamă (Serpent\*; *corn* cu c.\*, *trompetă* cu c.\*) au fost prevăzute cu c. 3. Parte a sistemului de ventile\*. (D.P.)

**clarinet** (it. *clarinetto*; engl. *clarinet*; fr. *clarinette*; germ. *Klarinette*; abrev.: cl.), instrument de suflat din lemn cu ancie\* simplă. Se mai construiește din ebonită, din metal sau din material plastic. El se compune din următoarele părți: *muștiucul\**, pe care se fixează ancia cu un inel special sau cu o ață specială; *butoiul*, care face legătura dintre muștiuc și corpul instr.; *corpul superior*, în care se găsesc patru orificii și mai multe clape care sunt acționate de degetele mâinii stângi a instrumentistului; *corpul inferior*, în care se găsesc trei orificii și mai multe clape care sunt acționate de degetele mâinii drepte a instrumentistului; *pavilionul\**, prin care se emit sunetele. ■ Cu 3000 de ani în urmă, la egipteni, exista un instr. asemănător c.: corp cilindric fără pavilion și cu ancie simplă. De asemenea, un astfel de instr. găsim la arabi (*zummarā*; v. și zurnă), la indieni (*magudi*) și la anamiți (*cai-ken-doi*). În Europa, în perioada Renașterii\*, se întâlnea un instr. pop. fr., denumit *chalumeau\**. *Corno di bassetto\** este și el înrudit cu c. Johann C. Denner (Nürnberg, 1665–1707), adăugând câteva clape, a transformat instr. pop. într-un instr. profesional. Apoi Iwan Müller (1786–1854) perfecționează instr., construind un c. cu 13 clape. Frederic Beer (1794–1838) înființează o școală de c. Hyacinthe Klosé (1808–1880), discipolul lui F. Beer, în colaborare cu M.A. Buffet, au adoptat c. sistem „Böhm” (v. flaut). Gossec introduce c. în orch. Operei din Paris (1753), iar Vivaldi îl introduce în orch. din Italia. În 1758 c. este introdus în orch. de către reprezentanții orch. de la Mannheim\*, după care apare în fanfarele (6) militare germ. și austr. Orch. Operei din Viena îl adoptă în 1787, Orch. *Gewandhaus* din Leipzig în 1792, iar orch. din Dresda în 1794. C. se împarte în mai multe categorii și formează o familie numeroasă: a) c. *mic* (it. *piccolo*), acordat\* în *la bemol*, construit din metal argintat, are o lungime de 25 cm, se utilizează foarte rar în orch. simf.; c. *mic* în *mi bemol*, cu o lungime de 42,9 cm., se folosește în orch. simf. pentru efecte speciale, dar se întrebuințează frecvent în fanfară; c. *mic* în *re* a ieșit complet din uz. b) C. *mare*, acordat în *do*, cu o lungime de 51,7 cm., se utilizează în orch. simf. (pentru efecte speciale); c. în *si bemol*, cu o lungime de 59 cm, este cel mai mult utilizat din întreaga familie, atât în orch. simf. cât și în fanfară;

c. în *la*, cu o lungime de 62,7 cm., se folosește mai rar (partea lui se execută, de obicei, cu c. în *si bemol*, prin transpoziție\*); c. în *sol*, denumit *clarinetto d'amore*, nu se mai întrebuințează cu toate că are un timbru plăcut. c) C. *alto* acordat în *fa* are o sonoritate frumoasă, însă este utilizat foarte puțin în orch. simf.; aceeași soartă o are și c. *alto* în *mi bemol*. d) C. *bas* (abrev.: cl. b.) în *si bemol* are pavilionul și muștiucul din metal, iar forma lui este asemănătoare cu cea a saxofonului\*. Este folosit frecvent în orch. simf. datorită timbrului său deosebit. Menționăm că școala germ. notează acest instr. în cheia\* *fa*, iar școala fr. îl notează în cheia *sol*; c. *bas* acordat în *la* este pe cale de a ieși total din uz. e) C. *contrabas*, cu o lungime de 276 cm., se aseamănă cu fagotul\*. Apare foarte rar în orch. simf. din cauza tehnicii sale greoaie (Schönberg l-a folosit în *Gurrelieder*). ■ La c., surdina\* constă dintr-un trunchi de con confecționat din carton presat sau material plastic, de cca. 2–3 mm grosime, în care, spre deosebire de tipul obișnuit de surdină, se introduce instr. Două orificii laterale permit mâinilor să intre în interiorul conului pentru a susține și manevra instr. Când se cântă la c. introdus complet în corpul surdinei, toate sunetele își schimbă sonoritatea pe întregul ambitus\*: sunetele din registrul (I) acut și supraacut devin mai puțin penetrante, mai puțin stridente; chiar și timbul devine mai voalat, mai catifelat, mai discret, dând impresia de depărtare. (A.P.)

**clarino** (cuv. it. sin. cu *tromba*, „trompetă”) 1. Nume dat în sec. 17–18, în Germania, unei voci (2) înalte deținute de trompeta\* solo. 2. Nume dat registrului (I) mediu al clarinetului\* (*si*<sup>3</sup> – *do*<sup>5</sup>) produs prin saltul la duodecima\* superioară a fiecărui sunet (Echiv. fr. *chalumeau*). (D.P.) 3. Registru (II) de orgă\* de 4' (fr. *clarion*; sp. *clarin*; engl. *clarion*), echivalent cu *trompeta* de 8'. (D.S.) **clarsach** (cuv. engl.) v. *harpă*.

**clasicism**, termen care desemnează în egală măsură o noțiune estetică și o epocă istorică în dezvoltarea muzicii (artelor, literaturii etc.). 1. Ca noțiune estetică, c. se referă la acea muzică ce vizează perfecțiunea prin sobrietatea, echilibrul, soliditatea și simplitatea limbajului său. Orice lucrare muzicală (urmând regulile de bază ale melodiei\*, permanența unor elemente ritmice sau a

unor motive\* melodice, regularitatea structurilor în alcătuirea simetrică a arhitecturii părților, logica traiectoriei tonale) se încadrează în categoria desemnată de noțiunea estetică a c. În acest sens există un c. al fiecărei epoci creatoare, începând cu sec. 13 și până în prezent, așa cum există și un manierism\*, un baroc\*, un romantism\* al fiecărei epoci. 2. Ca noțiune ce delimitează o epocă istorică, c. se referă la perioada 1750–1830 din istoria muzicii. Pregătit, prefigurată încă din epoca anterioară (un „preclasicism” în cadrul barocului) prin căutarea conciziei formei, nuanțării gândirii, calității tematice, dozajul materialului instr. sub semnul rațiunii (în lucrări de Lully, Couperin, Rameau, Corelli, Scarlatti, Schütz, J.S. Bach, Haendel, ș.a.) c. se individualizează prin înlocuirea polifoniei\* cu monodia\* acompaniată. Melodia își va asigura astfel rolul principal în creația c., determinând diversificarea genurilor\* și formelor\* muzicale și cristalizarea lor. Ca tehnică a compoziției (2) se stabilesc acum genurile clasice ale sonatei\* (3 părți, cu *Allegro* de sonată specific), ale simfoniei\* (4 părți), ale cvartetului (2) (4 părți) etc. În forma de sonată se fixează ca principii: bitematismul, triada expoziție\* – dezvoltare\* – repriză\*, această formă devenind formă de bază, inclusă în toate genurile camerale\* și simfonice\*. Întreaga creație muzicală se desfășoară în conformitate cu legea contrastului care acționează pe linia tuturor elementelor (melodic, ritmic, tonal, armonic, instr. etc.). Începând cu sonatele pentru orch. (*sinfonia*) create de Ph. E. Bach (1714–1788), sonatele pentru pian de M. Clementi (1752–1832) și reforma operei\* efectuată de Ch. W. Gluck (1714–1787) prin „manifestul” operei *Alcesta*, evoluția c. cunoaște momentele de vârf ale creației marilor personalități din Școala Vieneză\*: J. Haydn, W.A. Mozart și L. van Beethoven. Haydn este considerat ca părinte al simfoniei, compunând în acest gen 104 lucrări; a fixat planul formei sale definitive scriind de asemenea lucrări definitorii în domeniul muzicii de cameră [cvartete, triouri (2), sonate]. Mozart, prin echilibrul, grandoarea, inventivitatea și strălucirea tuturor lucrărilor sale, reprezintă, de fapt, apogeul c. A compus 41 de simfonii, peste 20 de concerte (2) instr., enunțate cvintete (2), cvartete, triouri,

sonate, toate adevărate modele ale gândirii estetice clasice. Beethoven, încheind triada acestor genii ale c., face totodată trecerea spre o nouă epocă, romantismul, prin clocotul sentimentelor exprimate, amploarea acordată formelor în cadrul genurilor c., simfonismul îndrăzneț, desfășurările tonale deosebite, pe care le întâlnim atât în muzica simf., cât și în cea camerală (cvartete, sonate). Putem nota și numele unor compozitori care, chiar dacă nu s-au ridicat la valoarea celor trei titani ai Școlii Vieneze, au făcut parte din epocă: J.N. Hummel, C. Czerny, I. Moscheles, M. Clementi, B. Romberg, N. Piccini, L. Boccherini, G. Paisiello, D. Cimarosa, A. Salieri, G. L. P. Spontini, N. A. Zingarelli, G. A. Rossini, Monsigny, Fr. J. Gossec, A. E. M. Grétry, N. Dalayrac, Rouget de l'Isle, J.-Fr. Lesueur, E. N. Méhul.

*Bibliogr.*: Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, 1928; Berger, W. G., *Muzica simfonică barocă-clasică*, vol. I, Buc., 1967; Brumar, Ada, *Vârstele Euterpei. Clasicismul*, Buc., 1972; Champegnelle, B., *Histoire de la musique*, Paris, 1974. (M.M.)

**clausula** (cuv. lat.: <claudere, „a închide”) 1. Formulă muzicală concluzivă. Spre deosebire de *cadență* (1), c. se referă la mersul oriental, melodic; este întâlnită mai ales în psalmodie\*, dar și în unele genuri modale plurivocale (v. multivocalitate) ale ev. med. și Renașterii\*. S-au diferențiat două tipuri de c.: *perfecta* (*finalis*, *primaria*, *principalis*), care încheie pe *finalis*\* (*finalis clausum*) și *imperfecta* (*ficta*, *subsidiaria*, *peregrina*) care încheie pe o altă treaptă\* decât *finalis* (*finalis apertum*). De regulă, o c. este definită prin sunetele: *antepenultima*, *paenultima*\* și *ultima* [v. *vox* (3)]. Prefigurând cadența armonică, sensul coborător dar, mai ales, suitor al semitonului\* (viitoarea sensibilă\*) este hotărâtor. Astfel în c. *cantizans* semitonul urcă (ex. 1 b). Din punct de vedere melodic, c. monodică\*, numită și c. *Landino* (ex. 2) introduce între *paenultima* și *ultima* o terță\* inferioară. C. *Landino* se păstrează și în c. polif. la trei voci (2), în care se remarcă saltul de octavă\* (ex. 3 a) și, respectiv, de cvartă\* al vocii mediane (ex. 3 b). O c. care s-a impus este cea cu dublă sensibilă, numită și c. *Machault* (ex. 4). 2. În *Ars antiqua*\*

ex. 1 a. *Clausula tenorizans* b. *Clausula cantizans*

ex. 2 *Clausula Landino*

ex. 3 a. b.

ex. 4 *Clausula Machault*

## Clausulae

numele unei piese care dezvoltă în *organum*\* o formulă finală de *gradual*\* sau de *alleluia*\*, dând astfel un final multivocal unei piese începute în *cantus planus*\*. Uneori aceste c. au dat naștere unor *conductus*\*-uri; se consideră că ar fi și la originea motetului\*, deși nu fac apel la cuvinte. (G.F.)

**clavecim** (<fr. *clavecin*; it. *arpicordo*, *clavicembalo*; germ. *Kielflügel*, *Klavizymbal*; engl. *harpsichord*), instrument cordofon cu claviatură\* deosebit de răspândit în sec. 16–18, având ca strămoș îndepărtat probabil clavicordul\* fără bare. Cutia de rezonanță\*, de forma unei aripi, era așezată pe picioare. Coardele duble metalice, cu extinderea între *Do* (*Fa*) – *do*<sup>3</sup> erau ciupite cu ajutorul penelor acționate printr-un mecanism legat de una, două sau chiar trei manuale\* cromatice\*, 5–8 pedale (1) de 4', 8', 16', surdină\* etc. Prin cuplarea manualelor și a pedalelor extinderea c. mari ajungea între *Fa*<sub>1</sub> – *fa*<sup>3</sup>. Tipurile cele mai pop. erau *spineta* (it. *spinetta*; fr. *épinette*; germ. *Spinett*), de formă trapezoidală, *virginalul* (engl. *virginal*), de formă dreptunghiulară și *claviciterium*\*, cu coardele așezate vertical. Un instr. de dimensiuni mari, denumit *gravicembalo* (it.) avea un dispozitiv de 6'. În muzica instr. și orchestrală a barocului\*, c. a jucat un rol deosebit de important ca instr. solistic și de acomp. În zilele noastre este din nou utilizat în formațiile de muzică

veche, dar și-a găsit locul și în unele partituri contemporane.

*Bibliogr.*: Hipkins, A. J., *Old keyboard Instr.*, 1887; Krebs, C., *Die besaiteten Klavierinstrumenten*, 1892; Ccsi, B., *Storia del pianoforte*, 1903; Nef, K., *Clavicymbal und Clavichord*, 1904; Gröhlinger, Fr. D., *Geschichte des Klavichords*, 1910; Boalch, D. H., *Makers of the Harpsichord and Clavichord*, 1956; Casella-Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane*, 1965; Demian, W., *Teoria Instrumentelor*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W.D.)

**claves** (cuv. it.; echiv. it. *legni per rumba*; fr., engl. *claves*; germ. *Schlagstäbe*). Originare din America latină, c. sunt utilizate ca instrument ritmic în unele dansuri populare (*rumbă*\* etc.). În sec. 20, c. au fost introduse în orch. simf. de către compozitorii S și N amer., apoi de către compozitorii europ. C. sunt constituite din două bare cilindrice din lemn de palisandru, cu o lungime de 15 cm fiecare. Cele două bare se lovesc una de alta, producând un sunet acut și sec. (A.P.)

**claviatură** (<cuv. germ. *Klaviatur*), ansamblul clapelor (tastelor\*) la unele instrumente cu sunete fixe (*pian*\*, *clavecim*\*, *orgă*\*, *celestă*\*, *acordeon*\* etc.) (D.P.)

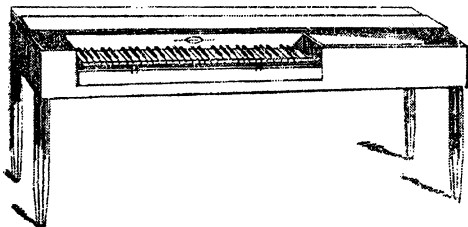
**clavicembalo** v. **clavecim**.

**clavichord** (cuv. angl.) v. **clavicord**.

**clavicilindru**, instrument muzical, inventat de Ernst Chladni (1756–1827), constând dintr-o claviatură\* ce acționează asupra unor arcuri de fier care emit sunete la atingerea cu un cilindru de sticlă rotativ, învârtit cu ajutorul unei pedale. (B.C.)

**claviciterium (clavicytherium)** (germ. *Klavicytherium*), instrument muzical asemănător clavecinului\*, având cutia de rezonanță\* așezată vertical, ca la pianină. Răspândit în sec. 16 și 17. O xilogravură a unui asemenea instr. a apărut în *Musica getuscht*, de S. Virdung (Basel, 1511), iar un c. se află în Muzeul Donaldson din Londra. Este strămoșul pianului numit *Giraffenklavier*\*. (B.C.)

**clavicord** (<lat., it. *clavicordo*; germ. *Klavichord*; engl. *clavichord*), instrument cordofon apărut în sec. 14, la care pentru prima oară se reunesc coardele (așezate orizontal) cu o claviatură\*. Ambitusul (1) c. cuprindea 3 1/2 octave\* diatonice\*, mai târziu cromatică\*. Tipul mai popular, c. *cu bare* (germ. *gebundenes Klavichord*; fr. c. *liés*; engl. *Fretted clavichord*) avea 26 coarde, fiecare putând fi lovită de mai multe clape. Rolul clapelor era dublu: acela de a lovi coarda și acela de a determina concomitent porțiunea de coardă care să vibreze pentru a obține sunetul dorit. La c. *fără bare* (germ. *bundfreies Klavichord*; engl. *unfretted clavichord*), fiecare dintre coarde era acționată de o singură clapă. Acest tip a fost probabil predecesorul clavecinului\*. (W.D.)



Clavicord

**clavicordo** v. **clavicord**.

**clavicytherium** v. **claviciterium**.

**clavietă**, muzicuță\* cu claviatură\*, cromatică\*. Are formă dreptunghiulară (corpul instr. pe care sunt montate clapele), iar printr-un tub care se găsește pe una din laturi se introduce coloana de

aer. Sunetul, spre deosebire de muzicuță, se produce numai prin expirație. Se fabrică c. de diferite dimensiuni: cu 19 clape (sopran), cu 26 de clape (alto) etc. Instr. se ține cu degetele mari ale fiecărei mâini iar cu celelalte degete se acționează clapele. În fabricația firmei germ. „Hohner”, c. poartă denumirea de *Melodica*. (A.P.)

**claviolină**, instrument electronic, melodic, ce poate emite sunete cu timbruri specifice mai multor instrumente muzicale. Este prevăzut cu o mică claviatură\* și cu unele dispozitive pentru reglarea intensității și pentru efecte de vibrato\*. Fixat la un instr. cu claviatură (pian\*, armoniu\*), ambele instr. pot fi mânuite în același timp, cântându-se deodată melodia la c. și acomp. la pian sau armoniu. (B.C.)

**claviorganum**, instrument cu claviatură\*, ce reprezintă o asociere între clavecin\* și orgă\*. Un astfel de instr., datat 1579, aflat la Albert Museum din Londra, este compus dintr-o orgă pe care est așezat clavecinul; din cele 3 manuale de care dispune, două acționează clavecinul iar unul orga. Echiv. germ. *Orgelklavier*. (B.C.)

**clivis** v. **melismă** (2).

**cloches** (cuv. fr.) v. **clopote**.

**cloche à vache** (<cuv. fr.) v. **talangă**.

**clopote** (~ **tubulare**) (it. *campane [tubolari]*; engl. [*tubular*] *chimes*, [*tubular*] *bells*; fr. *cloches [à tubes]*; germ. *Röhrenglocken*). Ca instrument muzical, c. au fost utilizate prima oară în muzica de operă\*, în sec. 19, la Opera Mare din Paris, apoi la Opera din Dresda. Au fost introduse apoi și în muzica simf. de către compozitorii romantici. Pentru orch. simf. forma c. s-a modificat, construindu-se tuburi de oțel, fixate, în ordine cromatică\*, pe o ramă de metal. Sunetele se obțin prin lovirea părții superioare a tuburilor cu un ciocan. Se folosesc trei feluri de ciocane: din lemn, pentru sunete dure; învelite cu piele, pentru sunete mai puțin dure; din cauciuc, pentru sunete catifelate. (A.P.)

**clopoței** (it. *sonagli, sonagliera, bubboli* [„zurgălăi”]; engl. *sleigh-bells*; fr. *grelots*; germ. *Schellen*), instrument format dintr-o serie de clopoței sferici (cu limbă sau bilă de metal în interior), fixați, pe două sau trei rânduri, de o curea de piele, care se termină cu un mâner din lemn. Sunetul se obține prin scuturarea instr. De origine foarte veche și răspândit în întreaga lume (instr.



antic se numea *sistrum*), c. au fost introduși în orch. simf. (Mahler, *Simfonia a IV-a*; Respighi, *Serbări romane*; Enescu, *Suita pentru orch. nr. 3*). (A.P. și W.D.)

**cluster** (cuv. engl. ['klastər], „ciorchine”, formă eliptică de la *tone-c.*), complex de sunete concomitente ce reunește secunde\* într-o dispunere strânsă, adesea sub forma scării. Primul care a utilizat c. sistematic în compoziție și a încercat fundamentarea lui teoretică fost H. Cowel (între 1919 și 1930). Pentru Cowel, c. este, în mod cu totul arbitrar, un produs al armonicelor\* superioare dar, în mod sigur, un derivat din *glissando*\*-ul obținut pe clapele (1) albe și negre ale pianului (sens în care vedea și Boulez, în 1963, înrudirea dintre c., vertical și *glissando*-ul oblic). C. apare în acest sens în următoarele trei variante, care fiecare presupune, după Cowel, un ton de bază (ex. 1). Mai mult decât acest ton de bază, caracteristică definitivă a c. este întinderea sa (asupra căreia a insistat Kagel, 1959). Există în consecință c. *staționare*, cu întindere constantă, și c. *mobile*, cu întindere variabilă. Ridicat la principiu de compoziție în creația lui Ligeti, c.

cunoaște o sumă de procedee de diversificare, privind mai ales densitatea umplerii ambitusului (1) prin diverse trepte\* diatonice\* sau cromatice\*, prin mișcări interioare. Cercetătorii români (Rațiu, Pașcanu) consideră că verticalizarea structurilor modale, aglomerarea elementelor melodice pot da naștere unor c. fie diatonice, fie parțial- sau total-cromatice (ex. 2). (G.F.)

**coantră**, denumire populară (locală, întâlnită mai ales în Banat) a celei de a doua viori sau a violei dintr-un taraf\*, ce are rol de acompaniament\*, față de vioara primă, conducătoarea melodiei. (L.B.)

**coardă**, (it. *corda*\*; fr. *corde*; germ. *Saite*; engl. *string*; rus. струна [*strună*]), fir dintr-o materie flexibilă care, dacă este întins între două puncte fixe, poate fi pus în vibrație (prin ciupire, prin frecare sau lovire). Element fundamental al unei mari familii de instr., coarda a evoluat ca material de fabricație, de la mațele de animale, la mătase, metal și, în epoca noastră, la nylon. Cercetările întreprinse de Pitagora, de Galilei, de Mersenne asupra proprietăților coardelor vibrante au fost esențiale pentru acustică\* și pentru evoluția

Notare:                      Efect:

ex. 1

(G. Enescu, *Sonata nr. 3 pentru pian și violină*)

facturii instr. ■ *C. liberă*, expresie pentru punerea în vibrație a c., la instrumentele cu c. și arcuș, fără călcarea acesteia cu degetele mâinii stângi, obținându-se sunetul fundamental; echiv. it. *a vide*. V. *dublă* (1). (G.M.)

**coarde**, expresie eliptică desemnând grupul instr. cu coarde și arcuș din orch. simf.

**coarde de rezonanță** v. **coarde simpatice**.

**coarde simpatice**, coarde suplimentare așezate sub coardele principale acționate de instrumentist și care vibrează prin rezonanță naturală, amplificând sunetele coardelor principale. *La viola d'amore\**, de ex., sonoritatea era asigurată de 14 coarde, șapte puse în vibrație prin frecare cu arcușul\* și șapte vibrând „prin simpatie”. Sin.: *C. de rezonanță*; *aliquote* (2). (G.M.)

**cobză**. Rubedeniile sale de altădată pot fi văzute în picturile murale ale mai multor mănăstiri și biserici, începând din sec. 16. Foarte răspândită până nu demult, mai ales în Muntenia, Moldova și Bucovina, în zilele noastre este din ce în ce mai rară. Prin excelență instr. lăutăresc de acomp., se compune dintr-o cutie de rezonanță\* adâncă, formată din mai multe „doage” din lemn de nuc și paltin, numită „burduf” sau „bârdan”, o „față” dintr-o scânduriță de molift și un „gât” scurt și larg din lemn tare, cu „cuietul” răsfrânt înspre spate. Strunele sunt legate de un cordar\* din lemn de brad fixat pe partea inferioară a „feței” și întinse cu ajutorul unor „cuiet” de lemn tare. O c. are între 8 și 12 coarde, orânduite în patru coruri din câte două sau trei. În orice grup de coarde poate fi una mai groasă. Cele groase, numite de obicei „burdoaie”, sunt acordate cu o octavă mai jos față de cele subțiri. Strunele sunt călcate cu toate degetele mâinii și ciupite cu o pană de găscă. (T.AL.)

**cocosdaiul** v. **cântecul bradului**; **priveghi**.

**codă** (<it. *coda* „coadă”, „margină”), secțiune adăugată la sfârșitul unei compoziții muzicale cu repriză\*, îndeosebi la sfârșitul formeii sonată\*, în care, prelucrându-se fragmente din materialul tematic al lucrării, se subliniază caracterul concludiv al acesteia. (I.R.)

**codetta** (cuv. it., „codiță”) 1. Parte intermediară plasată între subiectul\* și răspunsul\* unei fugi\*. 2. Codă\* de mai mici dimensiuni. (I.R.)

**codrănescul**, **codrănește** (**condrănescul**, **condrănește**), joc\* popular românesc care reprezintă nucleul de bază al suitei ciclice de dans

a zonei Munților Codru și Țării Chioarului, din N-V Transilvaniei. Caz oarecum singular, jocul în speță poate fi întâlnit sub mai multe forme de exprimare coregrafică: joc de perechi, joc fecioresc sau ambele forme combinate, executate pe aceeași melodie. Se practică în formație de perechi liber repartizate în spațiul de joc sau în semicerc. Are ritm binar, dactilic\* dar însumând și o serie de formule sincopate\* de tip dohmiac\* și mai multe variante\* melodice. Structura coregrafică este deosebit de complexă, cuprinzând o gamă largă de mișcări – multe sărituri, flexiuni adânci, largi balansuri, băți, pinteni, pocnituri din degete, băți cu palma pe segmentele picioarelor și chiar mișcări acrobatiche executate într-un tempo (2) vioi. Jocul este răspândit și sub alte denumiri ca *romănescul*, *feciorescul*, *de-a-nvârtita*. (C.C.)

**codru** v. **învârtita**.

**col**, **colla** (cuv. it. *con.* + art. hot., „cu”), prepoziție cu ajutorul căreia se formează numeroase indicații: *col legno\**, *colla voce\**, *colla destra* („cu dreapta”) etc. (B.C.)

**colaccio** (cuv. it.) v. **tuburi de schimb**.

**colachon** (cuv. fr.) v. **colascione**.

**colaj** v. **citac muzical**

**colascione** (cuv. it. [cola]one); fr. *colachon*), instrument cordofon medieval din Italia de S, asemănător lautei\*, cu 2–3 coarde duble, acordate în cvarte\*. (W.D.)

**colecție** (<lat. *collectio*; fr. *collection*), adunarea la un loc a unui număr variabil de piese din aceeași categorie sau eterogene și clasificarea lor metodică. Uneori c. cuprind piese de diferite origini: cântece pop., compoziții originale, cântece în stil pop. etc. Ex.: Codex Caioni (sec. 17); c. Vulpian. Unele au consemnat numai poezia pop.: c. Alecsandri, Eminescu, Marienescu, G. Dem. Teodorescu etc. Până în sec. 20, c. de muzică pop. conțineau cântecele mai multor popoare: c. D. Speer (sec. 17), c. Sulzer și Szirmay (sec. 19). Preocupările pentru culegerea\* literaturii și muzicii pop. europ. se manifestă intens îndeosebi începând din sec. 17: Thiers, Perault; în sec. 18: Horvat, Tetiscev, Bellmann, Percy Thomas și W. Scott, Herder, Albert Fortes, Karadžić; în sec. 19: Willemarqué, frații Grimm etc. C. de folc., chiar „corectate” de către autorii lor, au o mare valoare artistică și documentară. În ultimul sec. publicarea

c. se efectuează după o metodă riguroasă, materialul fiind clasificat după criteriile morfologice.

*Bibliogr.*: Negrea, M., *Un compozitor român ardelean din sec. al XVII-lea. Ion Caioni (1629–1687)*, Craiova, f.a.; Sulzer, Fr., *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena, 1781; Rujitschi, Fr., *Musique orientale, 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turques*, în: Albina, Iași, 1834; Pann, A., *Spitalul amorului*, broșura 1–6, Buc., <sup>2</sup>1852; Wachmann, A. J., *Mélodies Valaques. I. Roumanie; II. Bouquet de mélodies Valaques originales; III. Écho de la Valachie; IV. Les Bordes du Danube*, Viena, 1848–1852; Henri, E. (Ehrlich), *Airs nationaux roumains (transcrits pour piano)*, Viena, 1850; Mikuli, Ch., *Douze Airs nationaux roumains. Ballades, chants de bergers, airs de danse etc., récueillis et transcrits pour le piano*, I–IV, Cernăuți (Kiev, Varșovia), 1850; Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române*, Buc., 1885; Canianu, M., *Poezii populare*, Iași, 1888; Pârvescu, P., *Hora din Cartal*, Buc., 1908; Păsculescu, N., *Literatura populară românească* (cu 30 melodii notate de Gh. Matei), Buc., 1910; Vasiliu, Al. *Cântece, urături și bocete de-ale poporului* (cu 43 mel. notate de Sofia Teodorescu), Buc., 1909; Fira, Gh., *Cântece și hore*, Buc., 1916; Drăgoi, S.V., *303 colinde, cu texte și melodii*, Craiova, 1925; Brăiloiu, C., *30 de cântece populare [...]*, Buc., 1927; același, *Cântece bătrânești din Oltenia, Moldova, Muntenia și Bucovina*, Buc., 1930; Cucu, Gh., *200 colinde*, Buc., 1936; Caranica, I., *Cântece macedonene*, Buc., 1937; Breazul, G., *Colinde*, Buc., 1938; Bartók, B., *Cântece populare românești din comitatul Bihor*, Buc., 1913; același, *Volksmusik der Rumänen von Maramuresch*, München, 1923; același, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935; Pamfile, T., *Jocuri de copii*, Buc., 1909; Ciobanu, Gh., Nicolescu, V., *200 cântece și doine*, Buc. 1954; \*\*\*, *Din folclorul nostru*, Buc., 1953; \*\*\*, *100 melodii din Ardeal*, Buc., 1955; Zamfir, C., Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *132 cântece și jocuri din Năsăud*, Buc., 1958; Ursu, N., *Cântece și jocuri din Valea Almăjului*, Buc., 1958; Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, Buc., 1959; <sup>2</sup>1964; Nicolescu, V., Prichici, C., *Cântece și jocuri din Moldova*, Buc., 1962; Carp, Paula, Amzulescu, Al., *Cântece și jocuri din Muscel*, Buc., 1964; Kiriac, D. G., *Cântece populare românești*, Buc., 1960; Cocișiu, Il., *Cântece populare românești*, Buc., 1960; Brediceanu, T., *170 melodii populare românești din*

*Maramureș*, Buc., 1957; același, *Melodii populare românești din Banat*, cd. îngrijită și studiu introductiv de C. Zamfir, Buc., 1972; Buze, Al., Bușu, Gh., *De la Jiu în lung și-n lat. Cântece bătrânești*, Craiova, 1971; Cernea, Eugenia, *Folclor muzical din Sălaj. Zona Mezeșului și a Barcăului*, Zalău, 1972. (E.C.)

**colind (colindă)** (<lat. *calendae* - *corindă*, înlocuit, sub influența termenului sl. *Koleda\**, cu *colindă* [Rosetti]), gen ritual străvechi cu caracter agrar, cu funcție de urare, de felicitare, care se execută în cadrul unui ceremonial complex, variat, regional, în timpul sărbătorilor de iarnă (între 24 dec. – 6 ianuarie). C. își are originea în cultura geto-dacilor, peste care s-au suprapus elementele culturii romane și creștine. Datina colindatului, sărbătorea „reînvierea nebiruitului soare”, începerea unui nou ciclu agrar, prin petreceri zgomotoase, mese îmbelșugate, daruri reciproce, urări de belșug și fericire, înscenări de nunți, cântece\* și jocuri\*, cu sau fără măști. C. se cântă în grup, fie de tineri, fie de oameni căsătoriți, de fete (rar), de copii, fie în grup mixt (femei și bărbați), în ajunul și ziua de Crăciun, în ajunul și ziua de Anul Nou și în alte zile ale ciclului mergând din casă în casă, după un protocol tradițional. În ciuda strădaniilor continue ale bis. de a le înlătura (fiind socotite „păgâne”, „diavolești”, conform atestărilor: Conciliul Trulan, 693; Cronicile lui Nestor, 1067; Heltai, 1550; A. Mathesius, 1647; ordinul vicecomitelui de Deva, 1783 etc.), c. s-au transmis din generație în generație, pe cale orală, până astăzi, în forme variate. Tematic și ca mod de execuție, se cunosc: c. de copii, c. propriu-zise de adulți și c. cu măști. Textele poetice, profane în majoritatea lor, au unele elemente religioase, care, prin influența cărților specifice, au fost adaptate, după mentalitatea poporului, la preocupările și munca sa zilnică. C. de copii sunt urări directe de bunăstare și sănătate, continuate cu cererea darurilor și se cântă pe melodii simple sau se scandează într-o ritmică specială. Colindătorii sunt numiți *pițărâi\**, *pizari* sau *bobârnaci* și poartă mici bastoane, încrustate și împodobite frumos, numite *colinde* sau *colindețe*. Unele melodii păstrează ecoul unei vechi muzici creștine, comună orientului și occidentului (Brăiloiu). C. adulților se remarcă prin marea

varietate tematică literară și muzicală, prin valoarea artistică superioară. Textele, epice sau epico-lirice de mari dimensiuni, versificate, relatează, într-o manieră fabuloasă, de legendă, aspecte ale vieții de familie și ale muncii, în formă concentrată, utilizând procedee de compoziție și stil comune baladei (IV), basmului și cântecelor ceremoniale din ciclul familial. În c., accentul cade pe urările finale (esența genului fiind tocmai urarea) ce au rolul de a susține încrederea celui colindat într-o viață mai bună și îmbelșugată. Arhitectura literară a c. este fixă: a) sosirea colindătorilor, rugăminta de a fi primiți în casă sau plasarea fabulației de obicei într-un loc înalt (*Colo sus pe lângă cer; Colo susu, mai în susu; Sub razele soarelui* etc.); b) nararea hiperbolizată a unei acțiuni într-o atmosferă de basm, cu caracter indirect de urare și de laudă a calităților celui căruia i se adresează și c) formulă finală de urare pentru belșug, sănătate, căsătorie etc. urmată, uneori, de cererea darului. Elementele mitologice sunt integrate în universul familiei, în mediul țărănesc hiperbolizat (Ex. tema metamorfozei vânătorilor în cerbi, în c. de vânător, temă ce stă și la baza lucrării *Cantata profana* de Bartók). Textele c. sunt individualizate, diferă după vârstă, sex, stare socială, profesiune (c. de copil, de tânăr, de bătrân, de fată, de băiat, de logodiți, de tineri căsătoriți, cu sau fără copii, de văduv, păstor, vânător, pescar, primar, preot etc.). Bogăția și marea varietate a temelor poetice s-au cristalizat în melodii cu un caracter dinamic, optimist, uneori solemn, care se deosebesc total de melodiile religioase de Crăciun ale Europei centrale și occidentale [v. cântec (I, 4)]. Prin tematică, manieră de interpretare și ambianța în care se desfășoară, c. lasă o impresie mai curând „sălbatic-războinică” decât „smerit religioasă” (Bartók). Tezaur artistic de valoare și originalitate deosebite, c. se impun prin diversitatea și ingeniozitatea structurilor ritmico-melodice, a procedeelelor de alcătuire a discursului muzical, cu ajutorul unui număr redus de mijloace de expresie. Trăsăturile specifice stilului vechi de c. sunt: melodie silabică bazată pe 2–6 sunete diferite, cu un contur pregnant, profil descendent, mixt, crenelat sau apropiat de recitativ\* (uneori cu salt inițial de terță\*, cvartă\* sau cvintă\*), utilizarea, în măsură aproape egală, a celor două tipare metrice: hexa- și

octosilabic (v. vers), organizare motivică a rîndului melodic\*, fracționat variat (în: 4+4, 2+6, 6+2, 2+2+2, 4+2, 2+4, rar 3+3), formă fixă, strofică, în care refrenul\* (regulat, neregulat sau versificat) are un rol important, stilistic și compozițional, ocupând locuri variate: la începutul, mijlocul sau la sfârșitul melodiei; adesea există două refrene, orânduite simetric sau asimetric. Frecvența refrenului, raportul lui melodic și ritmic cu ceilalți membri ai melodiei, conferă c. configurație specială: rf. A; A rf.; A rf. A; rf. B rf.; A B rf. etc.). Sunt frecvente sisteme sonore arhaice (premodale, prepentatonice și pentatonice) (v. pentatonică) mai puțin heptacordiile diatonice (v. diatonic) cu caracter modal, formate prin îmbinarea a două microstructuri identice sau eterogene (cromatisme sunt rare) (v. cromatism). Spre deosebire de alte genuri, cadențele (I) finale se fac pe trepte diferite: 1, 2, 4, 5, sau V. Sunt semnificative cazurile de metabolă\*, persistența cadenței prin subton\*, lărgirea scării prin coborârea la cvarta inferioară, bogăția structurilor modale. (Bartók distinge 36 de scări). Elementul expresiv preponderent al genului, ritmul, de o deosebită complexitate, aparține sistemului *giusto silabic*, mai puțin sistemului aksak, parlando-rubato și distributiv [v. sistem (II, 6)]. Melodiile sunt izoritmice\* [au la bază o singură formulă (II) elementară, o dipodie\* sau un grup metric complex], sau heteroritmice. Execuția, în mișcare vie, cunoaște uneori o ușoară accelerare spre final. C. sunt acompaniate, în forma clasică, de instr. aerofone tradiționale sau mai nou și de percuție (v. dubă). Sunt executate uneori în 2–3 grupe, grupul următor intră *după* terminarea melodiei sau mai înainte, de unde rezultă o antifonie\* specifică. C. *cu măști* sunt însoțite de instr. și folosesc fie melodii de c. fie melodii diferite, de multe ori în aksak, la care se adaugă jocul măștii (v. capră), și versuri scandate, adesea cu conținut satiric. Repertoriul de c. trebuie văzut ca o formă amplă, de suită, în care se succed, în funcție de un program determinat, de legătura cu ceremonialul, piese vocale și instr.: „zicale” (melodie instr. în ritm de dans, acompaniată de dobă și strigăturile feciorilor), c. între case (în cazuri rare), cu accomp. de dobă, c. la fereastră sau la ușă, c. în casă (pentru fiecare membru al familiei), urări de mulțumire pentru daruri, c. de plecare, *dans* (cu tinerii din

casă). *C. cu măști* cuprind un alt ciclu: *c.* de joc în stradă, *c.* în fața porții și jocul măștii în casă. În unele zone, semn al evoluției genului, s-au produs contaminări: *c.* cu călușar\*, *c.* cu turcă, *c.* cu turcă și călușar etc. Repertoriul cu caracter agrar inițial și funcție magică, de influențare a forțelor naturii, s-a îmbogățit treptat cu teme realiste din repertoriul ceremonial de nuntă, din cântecele lirice și epice (Miorița, Soacra rea, Șarpele, Pinteza Viteazul, Meșterul Manole etc.). Sin.: *corindă*; *a dobiei*; *cântec de dobă*; *cântec de fereastră*.

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *La musique populaire roumaine*, în: *La Revue musicale*. numéro spécial, Févr.-Mars 1940: *La musique dans les pays latins*; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, 1716; Burada, T.T., *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, 1915; Simonescu, D., *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi, 1782*, Buc., 1939; Drăgoi S.V., *303 colinde cu text și melodie*, Craiova, f. a. (Prefața). (E.C.)

**colla parte** (loc. it. „cu partea”), indicație ce se dă instrumentelor de acompaniament\* pentru a se acomoda, a urmări partida\* principală (solistică). (B.C.)

**colla voce** (loc. it., „cu vocea”), indicație pentru instrumentul acompaniator de a-și adapta mișcarea vocii (2) solistice\*. (B.C.)

**collegium musicum** (lat. „asociație muzicală”), inițial, mică orchestră\* de amatori. Foarte răspândite în orașele germ. în sec. 17–18, *c. m.* au început cu timpul să dea concerte publice, primind în rândurile lor muzicieni profesioniști. Telemann a înființat câteva *c. m.* (Frankfurt am Main, Hamburg); Bach a fost membru al celui de la Leipzig. Astăzi, *c. m.* funcționează pe lângă univ. și au ca scop principal popularizarea muzicii vechi. (A.M.)

**col legno** (loc. it. [col leño] „cu lemnul”), indicație tehnică, de atac\* pentru instrumentele de coarde și arcuș, prin care se cere lovirea coardelor cu bagheta (1) arcușului\*, în scopul obținerii unor efecte speciale. Revenirea la cântatul obișnuit se face prin indicația *al ordinario*\*. (B.C.)

**coll'ottava** (loc. it.) v. **all'ottava**.

**colofoniu** (<orașul Colophon din Asia Mică), substanță rășinoasă cu care se impregnează părul arcușului\* pentru a-l face mai aderent la corzile instrumentelor cu coarde și cu arcuș. (A.M.)

**color v. izoritmie** (1).

**coloratum** (<lat. *color*, „culoare”), decorarea unei linii melodice vocale cu pasaje de virtuozație (game\*, triluri\*, salturi, sunete în staccato\* etc.). În sec. 16, procedeul era comun practicii vocale și celei instr. Se încetățenește, invadând opera\* it. (sec. 17–18), mai ales în aria (1) de bravură, cu scopul de a evidenția virtuozația cântăreților. La început *c.* era improvizată\* de interpret; la Mozart, Rossini este în întregime notată; Weber și Verdi o mai folosesc caracterologic; Wagner o elimină. Azi e reluată cu sensuri expresive noi (*Lulu* de Berg, operele lui R. Strauss etc.). Sin.: *rudadă*; echiv. it.: *canto fiorito*; *canto colorato*. V.: *bel-canto*; *soprană*; *vocaliză*.

*Bibliogr.*: Medicus, L., *Die Koloratur in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts*, Zürich, 1939. (E.Z.)

**comată v. comă**.

**comă** (<germ. *Komma*, fr. *comma* din gr. κόμμα, „segment”), denumire generală pentru o serie de microintervale\* muzicale existente în gamele\* netemperate (v. temperare), unde provin din diferența unor intervale de mărime foarte apropiată (v. tab.) Termenul *c.* trebuie să fie însoțit totdeauna de o determinare adjectivală sau nominală, pentru precizarea sistemului intonațional din care face parte. 1) *C. solfegistică* (Mercator-Holder), cea mai des întâlnită, este prin definiție a 53-a parte din octavă\*. Urechea normală o distinge bine, fiind de *c.* 4 ori mai mare decât cel mai mic interval perceptibil ca atare. În sistemul respectiv, diferitele intervale sunt formate din numere întregi de *c.* (ex.: semitonul\* diatonic = 4 *c.*; semitonul cromatic = 5 *c.*; tonul\* = 9 *c.*; terța\* mică = 13 *c.* etc.). Sistemele preconizate de D. Cuclin (gama prin *c.* și gama enarmonică\*) se bazează pe aceste *c.* și pe principiul funcționalității lor, inclusiv al combinațiilor posibile. 2) *C. pitagoreică* sau *diatonică* (< gr. διατονικός [diatonikos]) rezultă din gama\* prin cvinte\*: este diferența dintre 12 cvinte suprapuse și 7 octave sau diferența dintre *apotomă*\* și *limă* (v. și *semiton*). Prin temperare\*, fiecare din cele 12 cvinte este micșorată *c.* 1/12 din această *c.*, obținându-se astfel egalitatea necesară cu suma celor 7 octave. 3) *C. sintonică* (< gr. σύντονος [syntonos]) „intens, întins, ascuțit, care sună în acord”) sau didimică (<

*Didymos*, autor alexandrin, sec. 1 î.Hr.) rezultă din gama naturală\* sau armonică (Zarlino), unde apare ca diferență dintre mai multe feluri de intervale și în primul rând dintre tonul mare și cel mic. Diferența dintre c. pitagorică și cea sintonică se numește *schismă* (< gr.  $\sigma\chi\acute{\iota}\sigma\mu\alpha$  [*schisma*] „separare”). Măsoară 1,92 cenți\*, este cel mai mic interval considerat în acustica muzicală și se află mult sub capacitatea urechii de a percepe diferențe intervalice. Alte specii de c. sunt definite în table. Sin.: (rar) *comată*.

*Bibliogr.*: Oettingen, A. J. von, *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, Dorpat, 1866; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, <sup>3</sup>1921 (<sup>1</sup>1891); Ivela, A., *Dicționar muzical ilustrat*, Buc., 1927; Zampieri, G., *Il pianoforte e la letteratura pianistica*, Milano, 1910; Cuclin, D., *Monografia. Contribuție la o eventuală reformă a fundamentelor muzicii* (fasc. 3, *Gama prin come și fasc. 5, Gama enarmonică*), Buc., 1934; Giuleanu V. și Iusceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., vol. I, 1962; *Enciclopedia musicala Garzanti*, Milano, 1974. (D.U.)

*Intervalele de comă și mărimea lor față de mărimea semitonului temperat*

Denumirea comei	Mărimea exprimată				Structura comei și sistemul muzical din care provine ( $\Delta$ = intervalul diferență)
	aritmetic		logaritmice*		
	în rapoarte de frecvență	în numere zecimale	în cenți* $\frac{12}{\log \sqrt{2}}$	în savarți* $(\log_{10})$	
Comă mică (parva)	$\frac{9}{8} : \left(\frac{135}{128}\right)^2 = \frac{2048}{2025}$	1,011	19,5	4,90	$\Delta$ dintre un ton mare 9/8 și două semitonuri cromatice mari 135/128 (gama naturală)
Comă sintonică (didimică)	$\frac{9}{8} : \frac{10}{9} = \frac{81}{80}$	1,012	21,5	5,40	$\Delta$ dintre tonul mare 9/8 și tonul mic 10/9 (gama naturală)
Comă Mercator-Holder (solfeștică)	—	$\frac{53}{\sqrt{2}} = 1,013$	22,6	5,68	A 53-a parte dintr-o octavă sau $\Delta$ dintre semitonul cromatic (5 c.) și cel diatonic (4c.)
Comă pitagorică (diatonică)	$\left(\frac{3}{2}\right)^{12} : 2^7 = \frac{531\,441}{524\,288}$	1,014	23,4	5,88	$\Delta$ dintre suma a 12 cvinte 3/2 și 7 octave 2/1 sau dintre semitonul cromatic și semitonul diatonic (gama pitagorică)
Comă mare (comă-diez sau diez mic)	$2 : \left(\frac{5}{4}\right)^3 = \frac{128}{125}$	1,024	41,5	10,30	$\Delta$ dintre o octavă 2/1 și trei terțe mari naturale 5/4 (gama naturală)
Comă bisintonică	$\left(\frac{81}{80}\right)^2 = \frac{6561}{6400}$	1,025	42,04	10,80	Suma a două come sintonice (gama temperată* cu 17 sunete în octavă a lui Zarlino)
Semiton temperat (pian, orgă)	—	$\frac{12}{\sqrt{2}} = C.1,06$	100,00	25,08	A 12-a parte dintr-o octavă (gama egal temperată cu 12 sunete -semitonuri)

**combinatoriu (de combinație)**, sunet v. sunet (8).

**comedie-balet v. balet; operă (1).**

**comedie-madrigal**, tip de lucrare muzicală ce transpune toate scenele unei piese de teatru al cărei text se inspire din *commedia dell'arte* într-o suită de madrigale\*. S-a practicat în ultimele decenii ale sec. 17, precedând apariția operei\*. Printre primele și cele mai celebre c. se numără *L'Amfiparnasso* de Orazio Vecchi. Genul nu a avut o viață lungă datorită contradicției dintre caracterul de ansamblu al muzicii și aparițiile solistice cerute de libret\* (O.G.)

**come prima** (loc. it., „ca mai înainte”), indicație utilizată la repetarea identică a unei secțiuni muzicale, fără repetarea tuturor indicațiilor notate prima oară. (B.C.)

**comes** (cuv. lat. „însoțitor”) v. **răspuns**.

**come sopra** (loc. it., „ca mai sus”), indicație cu rol de abreviere\* (întâlnită în manuscrise) atunci când o secțiune sau un pasaj se repetă identic. V. *come prima*. (B.C.)

**come sta** (loc. it. „cum stă”, „așa cum este”), indicație ce atrage atenția asupra respectării cu fidelitate a textului muzical scris, pentru evitarea libertăților improvizatorice\* (apărută în legătură cu stilul de interpretare liber al virtuozilor din sec. 17; v. *coloratură*). (B.C.)

**commodo** (cuv. it. „comod”, „confortabil”), indicație de tempo (2) ce desemnează o atenuare a unei mișcări rapide. Ex.; *allegro c.*, o mișcare vioaie dar convenabilă. (B.C.)

**complementaritate v. mod (III); serie.**

**compositio** (cuv. lat. „compoziție”) v. **aleatorism; compoziție (2)**

**compoziție 1.** Operă de artă muzicală datorată unui muzician profesionist (compozitor), fixată, în majoritatea cazurilor și, cu precădere, în sfera culturii muzicale de tip european, prin scriere (v. notație). C. este rezultatul unui proces complex de coroborare a unor elemente psihice (intuiție, „inspirație”) și de sensibilitate muzicală (talent) cu date artizanal-tehnice oferite de arta și știința muzicii [invenția melodică\*, ritmica, armonia (III, I), contrapunctul\*, conducerea vocilor (2), dinamica\*, forma (1, 2), instrumentația\*, orchestrația\*]. Artă c. este implicată în formele de artă muzicală de tip funcțional (magică, de cult, folclorică) și se confundă, istoric vorbind, cu faza

monodiei\*. Astfel, melodia oricărei culturi orale comportă interacțiunea (inconștientă) dintre formulele (I – II) melodico-ritmice, oarecum fixe, transmise de tradiție, și improvizație\* (factorul fantezie, deci) și are ca rezultat final apariția variantelor (I, 1). Explicită devine c. mai ales în fazele posibilei sale raportări la scriere: în muzica gr.\* în cea biz.\* și cea greg.\* (fără a exclude prin aceasta caracterul savant, în care c. ar avea același rol explicit, al muzicii tradiționale, preponderent orale, proprie unor culturi orientale). Muzica trubadurilor\*, trouverilor\* și minnesänger\*-ilor, în care compozitorul-interpret este, în sens sincretic\*, atât creatorul versurilor cât și al melodiei, este deja o artă în care fantezia își face o oarecare loc – este adevărat infim, dacă ținem seama de reglementarea foarte strictă de sorginte orientală, a structurii (mai ales a celei ritmice prin acei faimoși modi ritmici – v. mod [III]). Operația de *con-ponere* (cuvântul *componere* apare la Guido d'Arezzo, în *Micrologus*), de așezare împreună, în ansamblu, a „componentelor” structurii muzicale, începe odată cu suplimentarea vocilor (2) în polif. bazată pe un *cantus firmus\** (pe ceea ce se păstrase din monodie). Rolul aceluia ce abia cu mult mai târziu se va numi compozitor se reducea la acomodarea după legile contrapunctului (intervale\*, consonanță\*, disonanță, mod\*, diviziune ritmică), la etajarea vocilor, la „înfrumusețarea” lor prin înfloriri și alte procedee variaționale\* și imitative\*. Abia mai târziu și numai treptat c. devine și o *ars inveniendi*, căci dependența de *c.f.*, de o melodie dată [ex. coralul (2)] sau împrumutată (ex. temele\* preluate de către Bach de la alți compozitori) se prelungește până la finele barocului\*; în același timp, detașarea melodiei din amalgamarea contrapunctică, urcarea ei spre vocea superioară, cu toate consecințele ce decurg din apariția monodiei acomp. și din definirea armoniei ca dimensiune dominantă a muzicii, profilează, începând din Renaștere\*, pe compozitorul inventator de melodii, pe muzicianul puternic marcat, deci, de personalitatea sa artistică și tot mai eliberat de constrângerile sociale de tot felul (implicit de aceea de interpret, al cărui statut autonom începe să se întrevadă); finele romantismului\* cunoaște în consecință nu numai apogeul ideii de artist-compozitor (chiar dacă acești compozitori mai sunt uneori, fără însă

strălucirea virtuoză pe care a cunoscut-o prima vârstă romantică, proprii lor interpreți) dar și pe acela al ideii unei arte componistice scoase de sub imperiul unui cod de reguli și a punerii ei sub semnul inspirației. Între faza renascentistă și cea romantică, c. și-a definit treptat și unele dintre principalele sale trăsături, concentrate în dictonul: *opus perfectum et absolutum*. Între aceste trăsături, două sunt capitale: identitatea, caracterul neconfundabil al operei și proprietatea sa de a deveni element vehicular al ideii artistice în traida creator-interpret-public. Identitatea operei, exacerbată până la gradul totalei originalități, a fost convingerea ce a alimentat mentalitatea avangardei până prin anii '60; dimpotrivă capacitatea c. de a vehicula ideea a ponderat, în funcție de cerințele socio-culturale, tocmai această tendință spre izolare estetizantă proprie avangardei. Evoluția muzicii din ultimele decenii pare să indice semnele unei estompări, dacă nu ale unei totale ștergeri a caracterelor c.: pierderea identității autorului (prin participarea colectivă a co-autorilor interpreți în aleatorism\* și chiar a receptorilor în *happening* – v. sincretism), modificarea statutului ei legat de amintita triadă (în muzica electronică\*, în cea pe bandă [III] în general, interpretul este eliminat), relativizarea fixării prin notație (parțial în aleatorism, aproape total în muzica electronică). 2. Studiul organizat (de regulă în cadrul procesului de învățământ\*) având drept scop însușirea totalității elementelor profesionale care conduc la realizarea c. (1). Tratatetele sec. 16 împărțeau muzica\* în trei părți (Listenius, *Musica*, 1537): *musica theorica*, muzica speculativă, *musica practica*, arta cântului și *musica poetica*, arta c. punctului (acesta din urmă subdivizat în *sortisatio*, „muzică întâmplătoare” și *compositio* „muzica fixată după un anumit plan” – J. A. Herbst, *Musica poetica*, 1643). Tratatetele de c. punct din ev. med. și până la cele ale lui J. Crüger (1630), A. Berardi (1687) și J. Fux (1725), țineau locul tratatelor de c. Începând însă cu Zarlino și culminând cu Rameau, tratatele de armonie îndeplinesc același rol, după ce practica basului cifrat\* impusese deja gândirea acordică (în latura ei ordonată prin reguli cât și în aceea a improvizăției – v. și organist) ca principal teren de instrucție componistică. C. punctul a continuat astfel să constituie una dintre celelalte discipline ce concură la realizarea c. Tratatetele de c. propriu-zise,

proprii sfârșitului sec. 19 și începutului sec. 20 (B. Marx, H. Riemann, V. d'Indy) vizează însumarea cunoștințelor teoretice, estetice și tehniceale momentului. Sec. 20 cunoaște, dimpotrivă, restrângerea normelor c. la necesitățile unei *ars poetica* individuale (J. M. Hauer, P. Hindemith, O. Messiaen, H. Eimert). Introduceri practice în c. sunt considerate *Das Wohltemperierte Klavier* și *Die Kunst der Fuge* de Bach, *Ludus tonalis* de Hindemith, *Microcosmos* de Bartók, *Mode de valeur et d'intensité* de Messiaen. (G.F.)

**con** (cuv. it. „cu”), prepoziție ce ajută la compunerea unor termeni de mișcare (2), expresie\* etc. (Ex.: *con brio\**, *con fuoco\**, *con spirito\** etc.). (B.C.)

**con affetto** (loc. it.) v. **affettuoso**.

**concentus** v. **accentus** (I, 2)

**concert** (it. *concerto* < vb. *concertare*, „a fi împreună”, „a fi de acord”; fr., engl. *concert*; germ. *Konzert*). 1. Formă caracteristică de spectacol artistic, constând din prezentarea în public a unor lucrări muzicale, instrumentale sau vocale, fără participarea altor manifestări artistice. Pot fi executate atât lucrări special concepute pentru c. (muzică simf., de cameră\* etc.) cât și lucrări de operă\* sau de balet\*, însă neînsoțite de joc scenic sau dans. Forma actuală a c. a început să apară relativ târziu (sec. 17) înlocuind practicile din mediul particular de tip *Collegium musicum\** și generalizându-se abia în sec. 19 prin înființarea unor asociații permanente, societăți de concerte, filarmonici\* și constituirea unor săli destinate execuțiilor muzicale. C. publice au organizat, între primele, organismele cu caracter artistic dar și comercial: *Academy of Ancient Music* (1719), *Castle Concerts* (1724), *The King's Concerts* (1776) – toate la Londra, *Tonkünstler-Societät*, Viena (1771), *Gewandhaus-Konzerte*, Leipzig (1781), *Société des enfants d'Apollon* Paris (1784), *Berliner Singakademie* (1791). Numai sfârșitul sec. 19 a fost acela care a precizat formele unitare de c.: recitalul\*, c. de muzică de cameră, c. simf., coral etc., până atunci majoritatea manifestărilor fiind marcate de intercalarea fragmentară a unor lucrări (dintr-o simf. eliminându-se, de ex., o parte sau două). (A.R.) ■ Ca manifestare muzicală-interpretativă cu caracter nefuncțional (de tipul reprezentației) c. debutează pe teritoriul României în cea de-a doua jumătate a sec. 18, ca urmare a



contactelor – existente sau în curs de realizare – cu cultura muzicală occid.; inițial, ele sunt mai clar configurate și mai frecvente în Transilvania, unde legăturile amintite erau consolidate, și sunt doar prefigurate – iar apoi, câtva timp, sporadice – în Muntenia și Moldova, unde formele de cultură și de viață muzicală orient. (turcească) rămân dominante până în primele decenii ale sec. 19. Manifestările care le pregătesc pe cele propriu-zis concertistice sau care reprezintă forme incipiente ale c. public modern sunt: a) practicarea de muzică apuseană la curțile domnești, în unele momente ale ceremonialului sau la petreceri (Al. Ipsilanti și N. Mavrogheni întrețin, după 1780, primele formații instr. în acest scop; inițiativa va fi preluată în 1838 la curtea lui Al. Ghica, unde va funcționa câtva timp o orch. condusă de L. Wiest); b) extinderea acestei practici (îndreptată cu precădere spre muzica de divertisment) în saloanele boierești; c) activitatea fanfarelor militare (între care, înainte de 1850, „Muzica Ștabului” de la București și fanfara din Iași, conduse de L. Wiest și, respectiv, Fr. Ruzitski); d) în Transilvania și Banat, c. de orgă din bis.; de asemenea, activitatea interpretativă, preponderent camerală, susținută, în cadrul restrâns, de către ansambluri instr. sau vocal-instr. aflate în serviciul unor reprezentanți ai marii nobilimi („capelele” de la Oradea – unde activează Michael Haydn și C. Dieter von Dittersdorf – Sibiu, Timișoara, aceasta din urmă semnalată încă din 1721) sau funcționând ca asociații de iubitori ai muzicii, cu mijloace bănești proprii (ansamblurile de tip *Collegium musicum* înființate în 1753 la Sibiu, în casa lui Samuel Brukenenthal și în 1767 la Brașov). În prima jumătate a sec. 19, c. se impun ca realitate artistică dar sunt încă răzlețe și tind încă să-și definească profilul social și artistic: caracterul public al manifestărilor alternează cu cel privat (serate muzicale date în case particulare, saloane etc.), componența programelor este adeseori mixtă – muzicală și teatrală – cea muzicală la rândul ei fiind eterogenă (însușirea de piese simf., arii de operă, piese instr. etc.), executanții se recrutează atât dintre amatori cât și dintre profesioniști. Extinsă în toate provinciile românești și prezentând uneori forme și denumiri specifice (ca de ex. la Brașov, Timișoara, Cluj, c. așa-numite „academii muzicale”), activitatea de c. este susținută adeseori, în această perioadă (mai ales în Principate) de către

artiști străini (sunt memorabile turneele întreprinse de Liszt, ca pianist, în 1846–47 și 1876, în mai multe orașe din Transilvania și Principate) dar evidențiază și numele unor interpreți locali (ca de ex. Carol Filtsch sau, mai târziu, Carol Miculi). Viața de c. cunoaște o dezvoltare mai accentuată după 1850, în condițiile avântului cultural generat de mișcarea pașoptistă. Noua etapă se caracterizează prin desfășurarea în forme mai organizate a activității concertistice precum și printr-o largire a sferei acesteia, c. publice luând întru totul locul aceluia în cadrul închis (primii pași în această direcție se făcuseră în deceniile 4 și 5, prin organizarea de c. în cadrul unor asociații și societăți muzicale din orașele transilvănene; de asemenea, prin reprezentațiile cu dublu caracter, teatral și muzical, organizate la București de către *Societatea Filarmonică* și la Iași, în cadrul *Conservatorului filarmonic-dramatic*). Înființarea Conserv. din București și Iași favorizează de asemenea dezvoltarea activității de c. Mișcarea corală ce ia un deosebit avânt la sfârșitul sec. trecut și începutul celui următor (mai ales la Iași, Brașov, Sibiu, Lugoj, București, impunând numele unor Musicescu, Dima, Vidu, Kiriac, Cucu) dă naștere unei forme de c. specifică vieții muzicale românești din acea perioadă, c. coral, care contribuie substanțial la încetățenirea în mediul autohton a acestui gen de reprezentație muzicală. Sub auspiciile Societății *Filarmonica Română* ia ființă în 1868 la București, cea dintâi orch. simf. permanentă, *Filarmonica*, alcătuită și condusă de Ed. Wachmann (cel care organizase încă din 1866, în Capitală, primul c. simf. public). Prin rolul său important în formarea și educarea publicului ca și în promovarea sau popularizarea artiștilor și a valorilor de creație românești și universale, *Filarmonica* din București s-a impus de-a lungul existenței ei de peste un secol ca un factor de bază al vieții noastre muzicale. De altfel, aceasta ia amploare în decursul primei jumătăți a sec. 20, prin apariția unor noi ansambluri – simf. (printre care Orch. Radiodifuziunii) sau de cameră –, prin înmulțirea manifestărilor și caracterul periodic al acestora (c. săptămânale ale *Filarmonicii* și apoi ale Orch. Radio), prin valoarea programelor și aportul unor interpreți de prestigiu (printre cei români numărându-se G. Enescu, D. Lipatti, G. Georgescu, I. Perlea, C. Silvestri, A. Ciolan ș.a.)

etc. O dominantă a mișcării muzicale din prima jumătate a acestui sec. o constituie activitatea de interpret și totodată de susținător pe multiple planuri vieții de c. depusă de George Enescu. Ca violonist, el realizează seriile de c. „Istoria violinei” (1915–1916) și „Istoria sonatei” (1919) și susține, în afara unei vaste activități interpretative, recitaluri\*, muzică de cameră, în Capitală, numeroase turnee în orașele de provincie; este inițiatorul și conducătorul Cvartetului „Enescu” (1914); ca dirijor, realizează, între altele, o seamă de c.-*festivaluri*, fiind un promotor al acestei formule în România, așa după cum, ca interpret în general, inițiază și cultivă formula *ciclului* de c. (i se datorează de ex. prezentarea integrală a cvart. și a simf. de Beethoven). Activitatea de c. cunoaște în prezent o înflorire și o diversificare pe care le favorizează atât condițiile culturale generale, cât și factori specifici cum sunt: stimularea pe acest plan a orașelor de provincie, prin înzestrarea lor cu filarmonici și orch. simf. dintre care unele, ca acelea din Iași sau Cluj-Napoca, continuă temeinice tradiții concertistice locale) și în general sporirea forțelor artistice – colective (orch., formații corale, de cameră etc., la rândul lor diversificate ca structură și specific al activității) și individuale – din domeniul interpretării muzicale; diversificarea tipurilor de c. în funcție de genul muzical abordat sau de obiectivul urmărit; în afara tradiționalelor c. de muzică de artă – simf., de cameră, corale –, c. de muzică populară, ușoară, pop sau folk; de asemenea, c. *educative*, c.-*dezbateri* (acestea din urmă, organizate în cadrul Radioteleviziunii și al Societății „Muzica” din București), c. de promovare a creației tinerilor compozitori (organizate în cadrul stagiunilor de c. ale Orch. RTV) etc., festivaluri muzicale naționale („Toamna muzicală clujeană”, „Primăvara la Timișoara”, „săptămâna muzicii românești” de la Iași, festivalul de muzică de cameră de la Brașov) și Festivalul internațional „George Enescu” de la București; în sfârșit, crearea unor săli corespunzătoare necesităților moderne (ca de ex. sala de c. a Radiodifuziunii, sala mare și cea mică ale Palatului, sala de c. a Conservatorului din București sau cea a Liceului de muzică din Timișoara). (Cl.L.F.). 2. Compoziție muzicală pentru un instr. solist\*, cu acomp. de orch. Structura uzuală a ciclului (I, 2) cuprinde trei părți,

două mișcări rezezi încadrând una lentă: *Allegro\** (în formă de sonată) – *Andante\** (în formă de lied\*) – *Allegro\** (în formă de rondo\* sau sonată); imediat înaintea încheierii părților I și a III-a se plasează cadența (2) care, la început, era improvizată\* de către solist iar, de la Beethoven încoace, este compusă și fixată în scris de către însuși autorul c. Originile cele mai îndepărtate ale c. se găsesc nu în muzica instr. ci în cea vocală. În special Școala Venețiană\*, prin Gabrieli, Banchieri, Viadana, a cultivat în așa-numitele *concerti sacri* sau *eclesiastici* un gen de compoziție polif. în care se afirmă principiul antifoniei\*, stilul responsorial\*. J. S. Bach își mai numea încă unele cantate\* *Concerti*; sub directa influență a școlii amintite, în muzica Europei de E, la Bortnianski și alții dintre compozitorii ruși (urmați, la noi, de Musicescu), chinonicul\* (princeas[t]na) devine o piesă corală în care stilul responsorial este mai mult sau mai puțin reliefat. În baroc\*, c. are ca sursă imediată vechiul *concerto grosso\**, din care treptat s-a diferențiat tipul c. solistic. Acesta din urmă a oscilat de-a lungul evoluției sale între tendința de evidențiere a virtuozității\* tehnice, instr. solist revenindu-i rolul principal (Paganini, Liszt, Chopin) și tendința de integrare a solistului\* în ansamblul orch., realizându-se echilibrul întregului (Brahms). Mari compozitori din toate timpurile au urmărit atât reliefaarea laturii de virtuozitate cât și a posibilităților expresive ale instr. solist. Instr. care dispun de o bogată literatură de c. sunt pianul\*, violina\* și violoncelul\*. Există și c. scrise pentru doi (dublu c.\*) sau mai mulți soliști precum și c. *pentru orch.*, lucrări simf. fără soliști propriu-zisi, dar care prezintă sub anumite aspecte un caracter concertant\*. În sec. 20, c. cuprinde în sfera sa și alte instr. soliste decât cele tradiționale: sax., trantonium\* (Hindemith), armonica de gură (Milhaud), clavecinul (De Falla), ghitara, Unde Martenot\* (Jolivet) etc. Evoluția spre c. pentru orch. este însă evidentă fie sub impulsul neoclasicismului\*, cu al său model reprezentat de *concerto grosso* (Pfitzner, Bartók, Hindemith, Stravinski) fie sub acela al integrării în discurs și în structura arhitectonică a tehnicii seriale\* (Berg, Schönberg, Křenek). V.: *antifonie*; *concertino* (2); *Konzerstück*; *simf. concertantă*; *triplu-c.* (A.R. și G.F.) ■ După prezența sa cu totul sporadică, la

sfârșitul sec. 19, în opera lui C. Dimitrescu (autor al unei serii de c. pentru vcl. și orch.) și apoi la Ed. Caudella (1913), c. reapare în componistica românească abia începând din 1920, an din care datează „poemele” (concertante) pentru vl. și orch. de Enacovici și C.C. Nottara (ca prime contribuții ale acestora în genul concertant\*) precum și o *Rapsodie concertantă pentru vl. și orch.* de Golestan (acesta din urmă cultivând de altfel cu perseverență e., în formule ce vădesc tentativa creării unui colorit național). Perioada inter- și cea postbelică aduc o îmbogățire a repertoriului național de c.: sunt abordate formele diverse ale c. cu solist unic sau cu grup de soliști, ale c. pentru orch. sau chiar ale celui de cameră. Faptul nu este străin, într-o primă etapă, de „redescoperirea” de către compozitori – în cadrul orientării neoclasică – a artei clasice și preclasice (promotoare a unora sau altora dintre formele menționate) dar reprezintă și o consecință a dezvoltării școlii interpretative autohtone. Un pas important este marcat în deceniul 4 prin seria c. (de diferite tipuri) ale lui Lazăr și prin lucrările concertante ale lui Lipatti (al cărui *Concertino în stil clasic pentru pian și orch. de coarde* reprezintă și o reușită componistică pe linia unui neoclasicism de ușoară tentă românească). Concomitent cu creșterea numerică, c. cunosc, după 1940, o accentuare a diversității lor tipologice. În accepția sa clasică (și totodată de cea mai largă circulație), aceea de c. pentru solist unic și orch., c. se regăsește în creația unor compozitori ca Andricu, Mihalovici, P. Constantinescu (cu un aport substanțial în literatura românească a genului, în care c. său pentru pian și orch. se înscrie ca o lucrare fundamentală, de sinteză a caracteristicilor naționale cu cele de strălucire a facturii și bravură instr., transmise de tradiția beethoveniană și romantică), Drăgoi, Buicliu, Feldman, Bentoiu, Bughici, V. Gheorghiu, Vieru, D. Constantinescu, Glodeanu, C. Țăranu ș.a. După reactualizări ale formei preclasice de *concerto grosso* în opera unor precursori (Lazăr, C.C. Nottara), fenomenul își află o continuitate firească fie în creație de c. pentru orch. (bogat reprezentată prin lucrări de Negrea, Silvestri, Toduță, Ciorte, I. Dumitrescu, Stroe, Vieru, Varga, D. Popovici ș.a.) sau chiar pentru ansambluri de cameră (Lazăr, *Concerto da camera pentru baterie și 12 instr.*, P. Constantinescu, C.

pentru cvartet de coarde, Vancea, C. pentru orch. de cameră), fie în lucrări care implică o manieră concertantă specifică – respectând principiul grupului solistic sau cel al dialogării între grupe instr., eventual orch. (Feldman, C. pentru două orch. de coarde, celestă, pian și percuție, Th. Grigoriu, C. pentru dublă orch. de coarde și oboi, Glodeanu, C. pentru orch. de coarde și percuție, Istrate, *Muzică stereofonică pentru două orch. de coarde*), fiecare din aceste tipuri putând fi considerat o replică modernă a formei concertante tradiționale menționate. Tendința către un specific concertant (rezultat din tratare în consecință a instr., în sensul evidențierii lor solistice – mai nou, în scopul valorificării timbrelor\* și efectelor specifice –, al dialogului între partide etc.) a determinat în compoziție întrepătrunderi ale c. cu alte forme\* și genuri (1, 2) muzicale; alături de poemul\* sau rapsodia\* cu caracter concertant sau de alierile c. cu muzica de cameră\* deja amintite, mai apar ca lucrări cu atribut concertant (declarat sau nu) simfonia, sonata, variațiunile\* (Ciorte, *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orch.*), toccata\*, burlescă\*, fantezia\* sau chiar „muzica de concert” (Stroe, *Muzică de c. pentru pian, alături și percuție*), uneori în concepții și tehnici de deosebită acuitate inovatoare. (C.I.L.F.)

*Bibliogr.:* Filimon, N., *Opere alese*, vol. I, II, ed. îngrijită de G. Baiculescu, introducerc de G. Ivașcu, Buc., 1957; Burada, T., *Cronica muzicală a orașului Iași*, în: *Convorbiri literare* 12, 1888; același, *Cercetări asupra școalei Filarmonice din București*, I, II, în: *Convorbiri literare* nr. 1, 1890 și nr. 2, 1890 (ambele studii de Burada republicate în Teodor T. Burada, *Opere*, vol. I, îngrijire de ed. și prefață de V. Cosma, Buc., 1974); Nițulescu, P., „*Filarmonica*”, în: *Muzica românească de azi. Cartea sindicatului artiștilor instrumentiști din România*, ed. îngrijită de P. Nițulescu, Buc., 1939, p. 965–967; Galinescu, G., *Muzica în Moldova*, în: *Muzica românească de azi...*, p. 700–702; Lakatos, Șt., *Orchestrale simfonice din Cluj până la anul 1920*, Cluj, 1966, ms. dactilografiat, biblioteca Uniunii Compozitorilor, cota 17334; idem, *Kolozsvár Magyar Muszikusok emlékvilága szemelvények a XIX század zenei irásából*, Buc. 1973; Zinveliu, Gemma, *Studii pentru o monografie muzicală a orașului Brașov*, Brașov 1970, ms. dactilografiat, Biblioteca Uniunii Compozitorilor, cota 17889; Cosma, V., *Filarmonica „George Enescu”*,

Buc., 1968; Cosma, O. L., *Hronicul muzicii românești*, vol. I-III, Buc., 1973, 1974, 1975.

**concertant**, adjectiv care semnifică: 1. Rolul solistic acordat unor instrumente din orchestră\*, a căror intervenție singulară sau asociată (având un caracter virtuos, solistic) se apropie de genul specific de *concerto grosso*\*, și anume de *concertino* (2) (partea ce se opune *tutti*\*-ului orchestral); 2. Caracterul unei lucrări (uneori al unui moment al acesteia), ce se înscrie mai mult sau mai puțin explicit în genul concertului (2). (Ex.: *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* de Enescu; *Dansuri concertante și Duo concertant pentru vioară și pian* de Igor Stravinski). (I.R.)

**concertină** (cuv. it.), instrument din familia acordeonului\*, de formă hexagonală, cu claviatură cromatică, inventat în 1829 de Damian la Viena. (D.P.)

**concertino** (cuv. it.) 1. mic grup de instrumente soliste din *concerto grosso*\*. 2. Lucrare cu caracter concertant\*, având cel mai adesea formă liberă, variațională\*, în care sunt evidențiate calitățile instrumentiștilor soliști\*. (Ex. *C. în stil clasic* de Dinu Lipatti). 3. Concert (2) de dimensiuni reduse. *V. Konzertstück*. (I.R.)

**concerti sacri (ecclesiastici)** (cuv. it. „concerte bisericești”) v. **concert** (2).

**concertmaestru** (< germ. *Konzertmeister*), prim instrumentist al unei grupe componente din orchestră (c. violonist, violoncelist etc.). *Prim c.*, primul violonist al grupeii de vl. prime. Uneori i se atribuie și pasaje solistice. (I.R.)

**concerto grosso** (< it.), tip de concert (2) baroc\* din sec. 17–18 constând dintr-un grup de instrumente soliste\* numit *concertino* (1) sau *principale* și un altul numit *concerto, tutti* (2) sau *ripieni*. De obicei grupul solistic (*concertino*) este alcătuit din 2 vl. și un bas continuu\*. *Ripieni* sunt reprezentați de orch. de coarde, dar pot fi incluse ocazional și instr. de suflat (trp., ob., fl., corni), d. ex. *Concertele brandenburgice*, nr. 1 și 4 de J. S. Bach. Denumirea de c. a fost introdusă pentru prima oară de violonistul L. Gregori (1688–1742) în lucrările sale: *Concerti grossi a più stromenti* (1698). C. apare ca o dezvoltare a sonatei\* a tre și suitei\* preclasice dar și ca o anticipare a concertului (2) solistic instr., cultivat deja de Vivaldi, realizat prin restrângerea *concertino*-ului

la doi și respectiv un solist. Autorii de c. folosesc scriitura contrapunctică imitativă precum și formele specifice suitei: menuet\*, poloneză\*, sarabandă\*, gigă\* etc. C. se caracterizează prin dialogul permanent dintre grupul *concertino* și *ripieni*. Forma c. este anticipată de cele 2 *Simf. cu mai multe instr.* de A. Stradella sau de cele 12 *Concerti grossi* de G. Muffat și de Concertul lui Torelli al căror stil se apropie de cel al c. pentru 2 vl. solo ce va deveni mai târziu dublul concert\*. A. Corelli este cel care a dus la perfecțiune forma c. Prin cele 12 *Concerti grossi* op. 6 (1712) acest tip de concert câștigă prestigiu și mulți se vor grăbi să-l imite: F. Geminiani adoptă schema celor 4 mișcări din *Sonata da chiesa* (v. sonată) ca formă etalon (multe din Concertele lui Corelli depășesc 5 mișcări). Torelli, Marcello, Locatelli cultivă genul de c. Vivaldi a fost acela care a inaugurat schema c. în 3 mișcări; *allegro-adagio-allegro*. Ea va deveni mai târziu structura ciclului de concert. Și cele 12 c. op. 6 de Händel se integrează aceluiași specific al genului cu excepția celui cu nr. 7, căruia îi lipsesc instr. soliste. Händel păstrează un nr. de 5 mișcări în c., iar numărul instr. soliste variază între 3 și 10. *Concertele brandenburgice* de J. S. Bach sunt și ele c., într-o formă foarte liberă. Din forma c. derivă, în sec. 18–19, simfonia concertantă\*, scrisă pentru orch. și unul sau mai multe instr. soliste, integrate în ansamblul orch. În sec. 20, forma c. este reutilizată, ca formă propriu-zisă, de orientare neoclasică (v. neoclasicism) de numeroși compozitori între care și românii Lazăr, Toduță, Vancea, Golestan, P. Constantinescu, Negrea ș.a. *V. concertant; triplu concert*. (D.P.)

**concitato** (cuv. it., „agitat”, „tulburat”), indicație de tempo (2) și de expresie\* pentru o interpretare agitată, nervoasă.

**concordant** (cuv. fr.) v. **voce** (2).

**concordanță** (germ. *Konkordanz*) 1. Relație convenabilă, în ordine melodică, între două sunete consecutive, spre deosebire de consonanță\* care privește concomitența intervalelor\* (de ex. la Johannes de Groheo, c. 1300). 2. Noțiune propusă de C. Stumpf, pentru mai mult decât două sunete consonante (în opoziție cu noțiunea de consonanță, ce ar fi rezervată doar intervalelor). C. sunt astfel toate acordurile\* principale și secundare ale sistemului (II, 3) major-minor (v. și armonie) și răsturnările\* lor, a căror condiție este aceea de a

conține o cvintă\* sau o cvartă\*, o terță\* sau o sextă\*. Noțiunea nu s-a impus, deoarece consonanța a continuat să desemneze fără inconveniente atât intervalele cât și acordurile. Ant.: *discordanță* (G.F.)

**concretă, muzică** ~, muzică realizată pe baza unui complex de sunete, incluzând atât sunete\* muzicale cât și zgomote\*, care în această concepție devin *obiecte sonore\**. Fiecare obiect sonor se realizează prin înregistrări\* speciale, în care sunetul (zgomotul) este variat, prelucrat mecanic (schimbarea vitezei de rotație a benzii magnetice, reverberații\*, ecou [1] etc.), fiind astfel perceptibil ca un tot ce gravitează în jurul unui *centru de interes*. Aceste obiecte sonore joacă rolul pe care îl au notele\* în muzica obișnuită. Fiind însă cazuri particulare, complexitatea lor nu permite utilizarea notației\* normale, c. rămânând o muzică perceptibilă doar sonor, oral, liberă de schematism (atât cât nu se reduce singură la schemă). C. există prin însăși sursa sonoră și utilizează teoretic toate sursele imaginabile, deci este o muzică a *concretului* sonor, de unde și denumirea. C. a fost inventată și teoretizată (1948) de Pierre Schaeffer, la Radiodifuziunea fr. Cu un grup de colaboratori (printre care D. Milhaud, E. Varèse, H. Scherchen, O. Messiaen, P. Henry, P. Arthuis, P. Boulez, M. Constant), dar mai ales cu J. Poullin au fost puse la punct diferite aparate care permit valorificarea resurselor obiectelor sonore, transformându-le în diferite moduri pentru a obține o „melodie”. Audiția c. este legată de reproducerea prin difuzoare\*, ceea ce a dus la realizarea unor procedee care să creeze iluzia sursei sonore deplasabile în spațiu (v. *stereofonie*). Cercetătorii și creatorii în acest domeniu au realizat câteva lucrări pe baza tehnicii c. Sunt cunoscute lucrări de P. Schaeffer ca *Symphonie pour un homme seul* sau *Voile d'Orphée* de P. Henry și *Le crabe qui jouait avec la mer* de P. Arthuis, etc. Percepută ca un curent estetic-tehnic înnoitor în muzica sec. 20, c. a fost deja depășită de alte curente (ex. muzica electronică\*) în căutarea ineditului muzical. (M.M.)

**concurs**. C. de creație, competiție în care un juriu de specialiști analizează și selecționează (prin atribuire de premii și mențiuni) lucrări muzicale prezentate de diverși compozitori – al căror nume este înlocuit de obicei de *motto-uri*. C. de interpretare, competiție în care interpreți vocali și instrumentiști se confruntă în cadrul unor recitaluri\* sau concerte (1) (cu sau fără public), în

urma cărora juriul le acordă diverse premii sau mențiuni pe măsura talentului și măiestriei dovedite. Unele dintre c. au loc în cadrul festivalurilor\* (I.R.)

**condac** (< gr. κοντάκιον, de la κόνταξ), imn (1) constând dintr-un număr variabil de strofe, între 18 și 30, care au toate aceeași structură ritmică. Fiecare dintre aceste strofe alcătuiește un *tropar\** și are un număr egal de versuri. Versurile troparelor reproduc, fiecare în parte, prin număr de silabe și accente (1, 7) ritmice, versul corespunzător din prima strofă-model numită *irmos\**. C. este deci construit pe baza unui irmos compus anume sau preexistent. C. începe printr-un *prooimion* (gr. προοίμιον, „introducere”) sau *kukulion* (gr. κουκούλλιον, lat. cucullus, „glugă” [a călugărilor]), independent din punct de vedere melodic (inclusiv metric) față de irmos și tropare. La sfârșitul kukulionului se găsește un refren\*, numit *efimnion* (gr. ἐφύμνιον, „ceea ce se cântă după un imn, refren”), ce se repetă la sfârșitul fiecărui tropar. În funcție de această structură, se presupune că c. era cântat antifonic\*, de un cântăreț (psalt\* sau preot) căruia îi răspundea masa credincioșilor, cântând numai refrenul. Literele inițiale ale strofelor c. formează un acrostih\* care redă alfabetul sau numele imnografului\*. A apărut, se pare, în sec. 6, fiind atribuit lui Roman Melodul. C. a dăinuit în liturgia\* ortodoxă până în sec. 12, când a fost înlocuit prin canon (2). În forma actuală, păstrând numai două din strofele inițiale, se execută la utrenie\*, după cântarea a șasea a canonului, fiind urmat de icos\* și sinaxar. La început, c. era cunoscut sub denumirea de imn, psalm\*, poem, laudă, primind denumirea actuală doar prin sec. 9. Din întregul c. s-au păstrat în cărțile de cult (începând cu sec. 10–11) numai două strofe, care sunt intercalate după cântarea a șasea a canoanelor utreniei, sub numele de c. și icos. Printre cele mai vechi c. sunt Ἡ Παρθένος ἡμέρον („Fecioara astăzi”) și cel al acatistului\*, Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ („Apărătoarei Doamne”), atribuite tot lui Roman Melodul. V. notație (IV).

Bibliogr.: Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, <sup>2</sup>1962, mai ales p. 179 și urm.; Krumbacher, K., *Die Akrostichis in der Kirchenpoesie*, în: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie, Philologisch-historische Klasse, 1907, 24; Maas, P., *Das Kontakion*, în: Byzantinische Zeitschrift 19, 1910, pp. 285–306; Baud-Bovy, S., *Sur un „Sacrifice d'Abraham” de Romanos et sur l'existence*

*d'un théâtre religieux à Byzance*, în: Byzantion 13, 1938, p. 231–334; Petrescu, I. D., *Cuviosul Roman-cântărețul*, în: Predania 4, 1937; același, *Condacul Nașterii Domnului. Studiu de muzicologie comparată*, Buc., 1940; Impellizzari, S., *Roman Melodul*, în: *Literatura Bizanțului*, antologie, traduceri și prezentare de Nicolae-Șerban Tanașoca, Buc., 1971, p. 226–234; Grosdidier de Matons, J., *Romanos le Mélode et les origines de l'hymnographie byzantine*, Paris, 1974, p. 23 și urm. (*Origine du kontakion*); B. Atsalos, *La terminologie du livre-manuscrit à l'époque byzantine*, Tesalonica, 1971, p. 171–176; Floros, Const., *Das Kontakion*, în: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 34, 1960, Heft 1, p. 84–106; același, *Die Entzifferung der Kondakariennotation*, în: Musik des Ostens 3, 1965, p. 7–71 și 4, 1967, p. 12–44; Wellesz, E., *Kontakion and Kanon*, în: Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra, Roma, 1950 (Tournai, 1952), p. 131–133; același, *Zum Stil der Melodien der Kontakia*, în: Hommage à Mons. Anglés, II, Barcelona, 1961, p. 965–975. (N.M.; S.B.B., G.F., D.S.)

**condacariion (BIZ.)** (<gr. κοντακάριον, *kondacariion*), cartea care cuprinde condacele\* sărbătorilor din cursul unui an. La români, alături de tropare\* și de alte cântări, condacele în notație (IV) muzicală au fost tipărite mai ales în volumul numit Sobornicariu\*. (S.B.B.)

*Bibliogr.*: Wellesz, E., *Die Entzifferung der Kondakariennotation*, în: Musik des Ostens 3, 1965, p. 7–71 și 4, 1967, p. 12–44; Grosdidier de Matons, J., *Romanos le Mélode et les origines de l'hymnographie byzantine*, Paris, 1974, p. 152 și urm. (*Kontakia et kontakaria*). (D.S.)

**conductus** (cuv. lat. din *conducere* „a duce împreună”), formă muzicală monodică\* sau polifonică\*, uzitată în mod curent în sec. 12–13 (v. *Ars antiqua*). C. *monodic*, pe texte morale, satirice sau chiar politice era liedul\* ev. med. În cazul c. *polifonic*, silabele textului, unic, în lat., se cântau în același timp la toate vocile (2), spre deosebire de motet\*, formă polif., ce îl va înlocui în sec. 14, în care se utilizau mai multe texte. Sunt cunoscute două feluri de c.: cu interludii (c. *cum caudae*) și fără interludii (c. *sine cauda*). În prima categorie se presupunea acomp. instr. care putea fi și vocalizat. Melodia principală (*cantus firmus\**) este c. la vocea inferioară. (I.S.)

**confinalis** (cuv. lat. „împreună cu *finalis*”), în modurile (1, 3) medievale apusene, un ton de repaus,

de obicei cvinta\* modulului, care alături de *finalis\** poate avea rol de încheiere. V. *repercussa*. (G.F.)

**confrerie** (<fr. *confrérie*), corporație de muzicieni din sec. 13–18 (cele mai cunoscute sunt cele de la Viena, Paris, Mainz, Strasbourg, Londra). (I.R.)

**conga** (cuv. sp.) 1. Cântec și dans în marș (în coloană) popular cubanez, de carnaval. Se execută în ritmul unei tobe afro-cubane, c. (2), de la care își trage numele. S-a răspândit, după al doilea război mondial, ca dans de societate. 2. Toba\* de formă lungă, subțiată la extremitatea inferioară. Grupate câte trei c. de mărimi diferite; punerea în vibrație a membranelor instr. se face cu degetele și cu podul palmei. Numele c. provine probabil din cuv. bantu *kunga*, care desemna un cântec de ceremonial. Adusă din Africa în Cuba, c. a devenit instr. de acompaniament\* al dansului c. (1). Face parte din instrumentarium-ul muzicii de dans latino-amer. dar a pătruns și în orch. de jazz\* și simf. (G.F.)

**conjunctă** (<lat. *coniugere*, „a uni”). *Treaptă c.*, *treaptă\** care urmează alteia sau o precede imediat, la interval\* de secundă\*; treptele care se succed la interval mai mare de o secundă se numesc *disjuncte*. ■ În teoria clasică elină, conjuncția tetracordurilor\* sistemului (II, 3) modal (v. *systema teleion*) se realiza pe aceeași treaptă (*synaphé*), iar disjuncția tetracordurilor prin intervalul de secundă mare (*diazeuxis*). V. *cromatism*. (A.J.)

**consonata, orgă** ~ v. **electrofone, instrumente**.

**conque marine** (cuv. fr. [kō:k marin]), un fel de scoică uriașă, utilizată ca instrument de semnalizare de către popoarele care au trăit pe lângă țărmurile mărilor. Echiv. gr. στρόμβος [*strombos*], „vârtej, titirez, scoică”. (W.D.)

**consecvent** (fr. *conséquent*; germ. *Nachsatz*; it. *riposta*) I. 1. (sens generic) Cea de-a doua secțiune a unei unități a discursului melodic [frază\*, perioadă (1) sau dublă perioadă] structurată binar\* și simetric\*. Din punct de vedere expresiv, c. constituie o replică sau o completare cu aspect conclusiv a antecedentului\*. Articularea c. cu antecedentul se face prin respirație [v. *cezură* (5)], cadență (1) sau semicadență. 2. (în muz. clasică și romantică) Fraza secundă (4–8 măsuri) a unei perioade construite pe cvadratură (8–16 măs.). II. Cea de-a doua și eventual expunerile (v. *expoziție*) tematice imediat următoare dintr-o lucrare (sau

fragment de lucrare) muzicală elaborată prin tehnica contrapunctului imitativ (canon\*, fugă\*, secțiune fugato\*). (S.R.)

**conservator**, școală superioară de muzică în care se studiază toate ramurile teoretice și practice (compoziție, dirijat, instrumente, cânt, pedagogie etc.); în unele țări este inclusă în învățământul universitar, iar în altele (ex. Germania) este considerată de grad liceal. Numele este de origine it. și însemna inițial (la Neapole) orfelinat unde se învățau meserii; copiii dotați erau instruiți în muzică pentru a alimenta capellele\* bis. și mai târziu ansamblurile de operă\*. Primele c. datează din sec. 16 (*Santa Maria di Loreto* din Neapole, 1537). Școli de muzică au mai ființat între timp, dar, sub denumirea și în forma respectivă, c. se înmulțesc abia în sec. 19 în toate orașele mari ale Europei: Paris (1795), Praga (1811), Bruxelles (1813), Viena (1817) ș.a. (v. învățământ). La București și Iași, c. iau naștere în același an (1864), directori fiind Flechtenmacher și F. S. Caudella. Înființarea acestor două școli a însemnat un moment crucial pentru dezvoltarea profesionalismului muzical românesc. Sub conducerea unor muzicieni remarcabili ca Ed. Wachmann, Popovici-Bayreuth, Otescu, Cuclin, Jora la București și Ed. Caudella, Musicescu, Ciolan, Zirra la Iași, s-au pus bazele învățământului muzical, s-au obținut rezultatele strălucite. În 1919 a luat naștere și c. din Cluj sub direcția lui Dima. În cadrul c. s-a constituit școala românească de interpretare care a dat atâția artiști valoroși în diverse domenii și s-a consolidat școala națională modernă de compoziție. Toate personalitățile de seamă din trecut au ocupat catedre, contribuind la dezvoltarea pedagogiei muzicale românești. Azi c. de grad univ. de la București, Cluj-Napoca și Iași cuprind pe cei mai mulți dintre creatorii, interpreții și muzicologii, care astfel sunt integrați în procesul de formare a tinerelor talente în cadrul unui învățământ modern. V. *învățământ muzical*.

*Bibliogr.: 100 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică „George Enescu” din Iași, Iași, 1964; Conservatorul „Ciprian Porumbescu” 1864-1964, Buc., 1964; L. Kestenbergh, Musikerziehung und Musikpflege, Leipzig, 1921. (E.Z.)*

**consonantic, principiu** ~, implicarea spontană și inconștientă a intervalicii primare (cvinta\*,

cvarta\*) și, în general, a celei cu funcție formativă (terța\* mică) în structurarea melodiilor de factură premodală și modală\*. Atât prin prezența lor în melodie\*, ca în unele formații prepentatonice\* ce cunosc adevărate succesuni de „salturi” mari, cât mai ales, prin subiacența lor în mai toate tipurile de monodie\*, c. a fost evocat de cercetările psihologice (Stumpf) și a fost pus la temelia unor explicații privind apariția muzicii (Hornbostel, Curt Sachs, Brăiloiu, Breazul). V. *distanțial, principiu*. (G.F.)

**consonanță**, relație succesivă sau (mai ales) simultană de sunete a căror audiență produce o impresie agreabilă, de echilibru, destindere; Noțiunea rămâne cu precădere în sfera psihologicului, „impresia” constituind – cu tot caracterul ei subiectiv – elementul definitoriu al c.: o soluție așteptată, un moment static în raport cu disonanța\*. Cu toate acestea, puține au fost problemele care, asemenea aceleia a c., au preocupat în egală măsură pe acusticieni și pe teoreticienii muzicii, încă de la apariția științelor pe care aceștia le reprezentau. În ciuda tuturor dificultăților, s-a căutat permanent fundamentarea atât obiectivă cât și absolută a c., cercetările nefiind descurajate nici astăzi de tribulațiile și necunoscutele pe care le introduc în discuție factorii fiziopsihologici și estetici, cu aspectele lor din ce în ce mai nuanțate. Problema c. se concentrează, în principal, asupra următoarelor puncte: 1) natura c.; 2) gradele c.; 3) hotarul dintre c. și disonanță. ■ Cea mai veche explicație a c. din perimetrul culturii europ. este aceea datorată lui Pitagora și, în mod sigur, școlii sale. Conform reprezentanților școlii, intervalele consonante erau considerate ca afinități între sunetele componente iar disonanțele ca eterogenități. Un interval este cu atât mai consonant cu cât raportul dintre lungimile de coardă (măsurate pe monocord\*), corespunzătoare sunetelor rezultate, este mai mic. Astfel singurele „rapoarte simple” (în lungimi de coardă: 1/1, 1/2, 2/3 și 3/4) defineau singurele c.: prima\*, octava\*, cvinta\* și cvarta\*. Cu cât raportul devenea mai complicat, c. era mai mică; de aceea un raport 16/15 (secunda\* mică) caracteriza deja o disonanță. Acestei definiții a c., mai mult metafizică decât fizică, în concordanță cu concepția filozofică pitagoreică a armoniei (1) universului, în care numărul realizează totul, i s-a adus obiecția logică a imposibilității stabilirii unei demarcări obiective între rapoartele simple și cele complicate, pe de o parte, și obiecția rezultată din experiment, pe de alta, potrivit căreia, în cazul temperării\*, deși cvinta perfectă este

foarte puțin alterată (ex. 3/2 devine 2,999/1,499), ea sună la fel de bine, deși raportul numeric este acum foarte complicat. Indiferent însă de fundamentările fizice ale c. în diferite epoci și de concepțiile care le-au dominat, ideea rapoartelor simple ale principalelor intervale consonante a jucat (și joacă încă) un rol pozitiv în gândirea muzicală pragmatică; aceasta s-a datorită faptului că principalele c. (c. primare) sunt aproape aceleași în toate sistemele – prima, octava și cvinta nefiind de nimeni contestate – iar capacitatea discriminatorie a auzului\*, ulterior descoperită, prin care frecvențe\* dintr-o bandă foarte îngustă sunt percepute identice, nu este decât în favoarea acestei gândiri pragmatice. Nuanțarea concepției pitagoreice s-a produs încă în antic; astfel, pentru filosofii platonicieni, c. era o contopire a sunetelor într-o impresie unică, globală, pe când disonanța era considerată ca fiind lipsită de această contopire. Concepția aristoxenică pune și mai mult accentul pe impresie, pe simțul muzical, ajungând chiar să nege rolul numerelor în determinarea c. Dominând concepția teoretică până la finele Renașterii\*, concepția pitagoreică a fructificat și chiar a determinat apariția polifoniei\* profesionale (nu însă și a aceleia spontane, pop.). Apariția armoniei (III, 1, 2) impunea totuși revizuirea, chiar dacă nu înlocuirea pitagoreismului, astfel încât intervale ca terța\* și sextă\*, devenite componente ale acordului\*, primesc, începând cu Zarlino, tot rapoarte simple (în frecvențe):  $5/4 =$  terță mare;  $5/3 =$  sextă mare;  $6/5 =$  terță mică;  $8/5 =$  sextă mică. ■ Descoperirea armonicelor\* superioare ale unui sunet fundamental a dat un nou impuls cercetării obiective a raportului dintre c. și disonanță, natura acestora părând a fi definitiv elucidată pe baza legilor fizice. O primă observație a fost aceea a înrudirii sunetelor pornind de la armonicile lor comune, astfel încât: a) două sunete sunt cu atât mai înrudite, cu cât au mai multe armonice comune și cu cât acestea sunt mai grave; b) gradul de înrudire a sunetelor componente ale unui interval scade treptat în ordinea intervalelor: primă, octavă, duodecimă, cvintă, cvartă, terță mare, sextă mare, septimă mare, secundă mică; c) cu cât gradul de înrudire scade, cu atât scade și gradul de c. și invers. Principiul înrudirii sunetelor a fost emis de Helmholtz, care a adăugat acestuia – în cunoștință de cauză sau nu privind ideile mai vechi ale lui Sauveur – încă două criterii: bătăile\* acustice și sunetele rezultante. Astfel, pe lângă gradul redus de înrudire provenit din numărul mic al armonicilor comune ale sunetelor ce compun un interval, disonanța s-ar mai datora bătăilor acustice, adică acelor oscilații de intensitate a sunetelor create

de interferențe dintre tonurile fundamentale sau/și dintre armonicile acestora (dacă frecvența bătăilor crește, ansamblul sunetelor interferente devine mai aspru, mai dezagreabil). La rândul lor, sunetele rezultante [v. sunet (8)], descoperite de A. Sorge și de Tartini, sub forma sunetelor *diferențiale* și completate de Helmholtz cu sunetele *adiționale*, au fost invocate de către cel din urmă pentru întărirea imaginii c.-disonanță, în sensul că ele pot să întărească unul dintre sunetele intervalului, stând într-un raport de c. sau de disonanță cu acestea. ■ O reprezentare schematizată, dictată de necesități pragmatice, a teoriei c. bazată pe seria armonicilor este explicarea intervalelor consonante prin frecvența apariției lor în seria armonicilor. S-a observat, pe bună dreptate, că primele 16 armonice conțin intervalul de octavă de opt ori, cvinta de 5 ori, cvarta de 4 ori, terță mare și sextă mare de trei ori, terță mică și sextă mică de două ori; intervalele disonante (secundele și septimele) apar numai câte o singură dată. Ne aflăm, ca și în cazul pitagoreismului, în prezența unei logici în sine a numerelor nu și în aceea a unei explicații propriu-zise. Dar faptul nu a împiedicat teoretizarea c. în unele sisteme componistice actuale (Schönberg, Hindemith) pornind tocmai de la acest criteriu pragmatic. ■ Dacă sub aspect experimental explicațiile numerice nu au mai fost satisfăcătoare în epoca pozitivismului științific, chiar și teoriile bazate pe seria armonicilor superioare nu au răspuns – cu tot pasul înainte făcut spre coroborarea datelor fizice cu cele fiziologice și cele psihice – la toate întrebările pe care practica muzicală le ridică. Teoria lui Helmholtz se aplică, astfel numai gamei\* naturale și este dezisă de către temperare\*. Ea se aplică, de asemenea, intervalelor, nu și trisonurilor sau acordurilor\* de mai multe sunete (în acordurile perfect major\* sau perfect minor\*, ce constituie baza armoniei clasice, apar bătăi chiar de la a treia armonică a celor trei sunete componente, ceea ce ar face ca acordurile să fie considerate numai imperfect consonante). În virtutea teoriei bătăilor, disonanța ar scădea la frecvențele înalte, când numărul bătăilor este foarte mare, or, în practică, se constată că un interval disonant (ex. secunda mică) este extrem de strident tocmai în registrul (I) acut. Sunetele întreținute, ale instr. cu coarde și arcuș, ale celor de suflat (mai ales cele cu sunet fix ca orga\* sau armoniul\*) măresc efectul disonanțelor. Cercetările mai noi din domeniul fiziologiei auzului (I, 1) (R. Husson) pun sub semnul întrebării rolul bătăilor în determinarea disonanței, punând, dimpotrivă, accentul pe excitarea fibrelor nervoase; aceeași fibră nervoasă trebuie să fie excitată de cele două sunete ale



intervalului pentru a avea senzația de disonanță și, de asemenea, să fie suficient de îndepărtate pentru a comunica fibrei nervoase impulsuri cu senzori mai mult sau mai puțin opuse. ■ Principalul punct ce desparte accepțiunile teoretice ale *c.* și disonanței de accepțiunile artistice este considerarea acestor categorii în mod static, în primul caz, și în mod dinamic (deci complex relațional), în cel de-al doilea. Atâta timp cât muzica a cunoscut în exclusivitate monodia\*, această dihotomie nu a ieșit în evidență, speculațiile teoretice necontrazicând fenomenele firești ale cântării. Mai mult decât atât, caracterul *c.* nici nu era primordial în structura melodiilor\* (v. și consonanță, principiu) iar disonanțele (de ex. numeroasele secunde, mari și mici, incorporate oricărei melodii) nu erau percepute ca atare, ele constituind cărămizile de construcție ale acesteia. Odată cu apariția polifoniei\* occid., se impune apriorismul *c.*, care nu admitea decât paralelismul\* *c.* primare: cvinta și cvarta. Contactul polif. savante cu practicile polif. pop. (în urma cercetărilor etnomuzicologice\* s-a demonstrat și existența unor polif. bazate pe disonanțe și nu doar pe consonanțe imperfecte) a dus la apariția unor forme mixte (*gymel\**, *fauxbourdon\**) în care atât *c.* absolute cât și cele imperfecte (terțele) contribuiau la crearea ductului polif., în mișcări contrare\* și antiparalele, care puneau tot mai mult sub semnul interdicției paralelismul, reductibil de sens sonor perceptibil, al octavelor și cvintelor. Odată cu afirmarea terței, cu toate tribulațiile mai mult teoretice ale acceptării ei în rândul *c.*, statutul cvartei devine subsidiar, cvasi-consonant și chiar disonant în cadrul texturii polif.-arm. Aceste linii directoare se păstrează, cu mici abateri, în procesul fundamentării polif. baroce și a armoniei clasice (v. anticipație; întârziere; cambiata; pasaj, note de). Tot ceea ce survine în stilistica muzicală în urma apariției cromatismului\* wagnerian și, în general, romantic este o continuă tendință de „emancipare a disonanței” (Dahlhaus), până la gradul la care, așa cum se va întâmpla în atonalism\* și în dodecafonie\*, dihotomia *c./disonanță* practic dispare. Dependentă așadar de raportul în succesiune al formațiilor polif.-arm., de ceea ce precede și ceea ce

urmează unei structuri „verticale”, *c.* este condiționată de numeroși factori subiectivi și obiectivi, de stilul\* operei muzicale, de intențiile autorului, motivațiile acesteia fiind, în cele din urmă, mai mult estetice decât de ordin pur fizic. (D.U. și G.F.)

**contano** (< it. *contare*, „a număra”) v. **tacet**.

**contra** (cuv. it. „împotriva”) 1. Abreviere pentru **contratenor\***. 2. *C.* desemnează, începând din sec. 16, **contraoctava\***. 3. În componența unui cuvânt, *c.* desemnează tipul cel mai grav de voce (ex. **contralto\***) sau al unui instr. (ex. **contrabas\***; **contrafagot\***). (A.J.)

**contrabas** (< it. *contrabasso*; engl. *doublebass* și *bass*; fr. *contrebasse*; germ. *Kontrabass*), instrument cordofon cu arcuș din familia violinei\* având, prin dimensiuni și registru (1), poziția instr. celui mai grav. A fost introdus în orch. simf. pe la începutul sec. 17, rolul lui în orch. și în muzica de cameră\* fiind tot mai însemnat. Coardele *c.* sunt acordate în cvarte\* perfecte: *mi* și *la* din **contraoctavă\***, *re* și *sol* din octava mare. Cu câteva decenii în urmă s-a recurs în orch. la *c.* cu cinci coarde pentru lărgirea registrului grav al instr. (*do* din **contraoctavă**). Notele se scriu în cheia\* *fa* iar la registrul acut în cheia *sol*, cu o octavă mai sus față de cum sună ele în realitate. Instrumentistul cântă la *c.* ținându-l în față, stând pe un scaun înalt sau în picioare. Procedeele tehnice sunt similare cu cele folosite la celelalte instr. cu coarde și arcuș. (A.P.)

**contradans** (< engl. *country dance* „dans țărănesc”), dans englez de origine populară care, spre sfârșitul sec. 17, se răspândește pe continent. Îl întâlnim mai ales în Franța (*contredanse*) unde e foarte la modă în tot sec. 18. *C.* este un dans vioi, în măsura 2/4 sau 6/8 și cu formă binară\* (fiecare secțiune putându-se repeta). *C.* a pătruns în muzica instr. (Ballard, 1699) și de operă\* (Campra, Rameau, v. ex.). Mai târziu, Mozart și Beethoven au scris numeroase *c.* pentru orch. (în finalul *Simfoniei „Eroica”*, Beethoven introduce un *c.* pe care l-a compus în 1795). (A.M.)

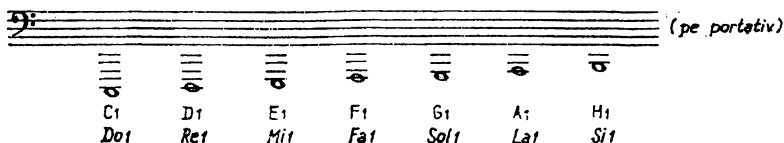


Contradans (Rameau, Sărbătorile Hebei, actul III)

**contradominantă** (< *contra*\* + *dominantă*\*), în sistemul tonal, termen desemnând treapta a II-a și totodată funcția ei armonică (de „dominantă a dominantei”). Rameau, primul care a analizat funcțional această treaptă, o consideră ca având „double emploi” („dublă folosință”), dat fiind caracterul ei atât dominantic cât și subdominant. În concepția dualistă (v. *dualism*) a lui Riemann și în cea polaristă (v. *polarism*) a lui Karg-Elert, c. este opusul simetric al dominantei (de ex. *fa* în *do* major și *mi* în *la* minor). Sin.: *supratonică* sau *submediantă*. Echiv. germ.: *Wechseldominante*. (A.M.)

**contraexpoziție v. expoziție (2); fugă.**

**contrafactum** (cuv. lat. „confracare”), compoziție vocală în care textul religios inițial (ori cel literar, ori cel muzical) au fost înlocuite de unul profan, sau invers. Procedul, frecvent în sec. 12–13 în practica trubadurilor\* și truverilor, dar mai ales în motetele\* de pe la 1200 și misele\* sec.



Contraoctavă

13–14 (ex. *Messe de l'homme armé*); este folosit și în sec. 16 în coralele\* protestante.

*Bibliogr.*: F. Gennrich, *Latenische Kontrafacta altfranzösischer Lieder*, în: *Zeitschrift für romanische Philologie*, Leipzig, 1930. (A.J.)

**contrafagot** (< it. *contrafagotto*; engl. *double basson*; fr. *contrebasson*; germ. *Kontrafagott*), specie de fagot\*, de mai mari dimensiuni, instrument cu o octavă\* mai grav decât fagotul. Ambitusul (1) lui real este de la *si bemol* din subcontraoctavă până la *sol* din octava mică. Notele se scriu în cheia\* de *fa* cu o octavă mai sus față de cum se aud în realitate. Este instr. cel mai grav din grupul instr. de suflat din lemn.

**contraltist v. castrat.**

**contralto** (cuv. it., < *contra*\* + *alto*\*; fr. *haute-contre*) 1. vocea (1) feminină cea mai gravă cu o extensie ce merge de la *mi* la *sol*<sub>2</sub>. Diferența față de

mezzosoprană\* este incertă și ține mai mult de timbru\* decât de registru (1). Folosită în lit. de oratorii\* (Händel) și operă\* (Verdi, Wagner, R. Strauss etc.). Denumirea derivă din divizarea tenorului (2) în *altus* și *bassus* în sec. 15, o dată cu trecerea de la polif. pe 3 la cea pe 4 voci (2); era cea mai înaltă voce bărbătească, cântată în falset\*. V. *alto*, 2. *Flaut c.*, variantă a flautului\* corespunzătoare registrului vocii de c. 3. Instr. de coarde din familia violei\* construit de J. B. Vuillaume (1855). Nu s-a impus. (E.Z.)

**contraltus** (cuv. lat.) v. *voce* (2).

**contraoctavă**, cele șapte sunete grave din scara generală, în teoria germ. (ex.) Abrev.: *contra*. V. *octavă* (3). (I.R.)

**contrapunct** (< lat. *punctus contra punctum*, „punct contra punct”, adică, „notă contra notă”), denumire dată tehnicii de combinare a mai multor linii melodice concomitente. Termenul se

întâlnește pentru prima oară în scrierile teoreticienilor din sec. 13–14 (J. de Garlandia, Ph. de Vitry, J. de Muris), dar existența acestei practici este semnalată încă din sec. 10, în tratatul lui Hucbald *Musica enchiriadis*. Apariția c. a avut o influență hotărâtoare asupra dezvoltării muzicii culte europ., care, părăsind făgașul ancestral al monodiei\*, a cucerit un nou limbaj bazat pe simultaneitatea sunetelor (polifonie\*) și s-a angajat pe drumul unei complexități crescânde, unice în evoluția acestei arte. Trecerea din stadiul monodic în cel polif. s-a produs datorită mai multor factori, proprii muzicii europ. Dintre aceștia, un rol însemnat l-au avut diatonismul\* și sistemul modal heptacordic (v. mod), cu raporturi consonante\* și disonante între sunete, care au permis suprapunerea acestora în baza unui riguros control vertical. Un alt factor l-a constituit notația muzicală\*, care prin fixarea exactă a înălțimii și a duratei (I, 1) sunetelor a creat posibilitatea stabilirii

unor reguli precise de organizare a structurii polif. Regulile c., privind pe de o parte elementul orizontal, al desfășurării liniilor melodice, iar pe de altă parte elementul vertical, al compatibilității sunetelor simultane, s-au cristalizat în cursul unui proces lent, care a durat în jur de o jumătate de mil. (sec. 10–15), trecând prin epocile stilistice *Ars antiqua\**, *Ars nova\** și școala neerlandeză\*, pentru a atinge o primă culminție în epoca Renașterii\*. Dezvoltarea tehnicii c. s-a realizat pe mai multe planuri. Astfel, numărul vocilor (2), limitat la două în prima perioadă, s-a mărit treptat ajungând în timpul Renașterii la 4, 8, 12 și chiar mai multe voci. Suprapunerea, simplă la început, de notă

contra notă, s-a îmbogățit, consecutiv apariției muzicii mensurale (v. *musica mensurabilis*; notație (III), cu cele mai variate combinații de durate\* și grupări ritmice. Mișcarea (1) vocilor a câștigat în suplete și independență prin introducerea, pe lângă mersul paralel\* (*organum\**, *gymel\**, *fauxbourdon\**) a mersului contrar\* (*discantus\**) sau oblic (*organum* înflorit). Construcția polif., subordonată multă vreme unor melodii greg. (v. gregoriannă, muzică) care îi serveau drept bază (*vox\* principalis*, *tenor* (3), *cantus firmus\**) a ajuns cu timpul să fie creată în întregime de compozitor. Trecerea materialului melodic de la o voce la alta cu ajutorul procedeelor de imitație\* a

Contrapunct vocal palestrinian (Motet la 4 voci „Lauda Sion”)

S. Lau - da Si - on sal - va - to - rum  
 A. Lau - da Si - on sal - va - to - rum  
 T. Lau - da Si - on  
 B. Lau - da Si -

Contrapunct instrumental bachian (Fuga la 3 voci în Do#major, din Whit. Kl. II)

Molto moderato e maestoso  $\text{♩} = 76$

ex 2

*f* pesante

contribuit apoi, datorită repetărilor, în omogenizarea țesăturii polif. și, în același timp, la promovarea principiului tematismului. Una dintre cele mai importante probleme ale consolidării tehnicii c. a fost însă cea a raporturilor verticale, sau mai precis a tratării disonanțelor. Stabilindu-se ca puncte de sprijin ale structurii polif. intervalele armonice consonante, la început numai cele perfecte apoi și cele imperfecte – prin suprapunerea cărora, odată cu creșterea numărului de voci au luat naștere acordurile\* – s-au creat multiple posibilități de utilizare a disonanțelor în strânsă corelație cu acestea. Perfecționarea continuă a c. a constat, pe de o parte, în îmbogățirea sonorității vertical-armonice și pe de alta, în sporirea severității tratării disonanțelor, ambele atribute atingându-și apogeul în Renaștere\*, prin stilul lui Palestrina (Ex. 1). O a doua culminație a artei polif. apare în epoca barocului\*, reprezentată prin stilul lui J.S. Bach. Față de c. Renașterii care avea un caracter vocal și se desfășura într-un cadru modal diatonic\*, cu preponderența factorului liniar și cu o verticalitate intervalică, c. barocului are un caracter instr. și se desfășoară într-un cadru tonal funcțional (v. tonalitate; funcție), iar factorul orizontal melodic este subordonat celui vertical acordic, exprimat prin basul cifrat\* (Ex. 2). C. vocal al Renașterii și cel instr. al barocului reprezintă cele două tehnici care stau la baza dezvoltării c. stilurilor\* ulterioare. Dintre acestea, clasicismul\* și romantismul\*, tributare cadrului tonal funcțional, preiau mai ales moștenirea c. barocului, în timp ce c. sec. 20, eliberat de constrângerea tonală, are afinități mai mult cu liniarismul\* modal renescentist. Serialismul\* dodecafonic descoperă noi valențe ale c., prin suprapunerea planurilor sonore după criterii proprii sistemului, făcând abstracție de controlul vertical armonic tradițional. Din punct de vedere didactic, disciplina c., nediferențiată încă din cadrul general al tehnicii compoziției în tratatele Renașterii (Tinctoris, Zarlino, Vicentino), este delimitată abia în sec. 18, prin separarea ei de armonie. Tratatul fundamental al disciplinei îl constituie *Gradus ad Parnassum* de J. J. Fux (1725), în care este preconizat stilul de bază și metoda de lucru, stilul fiind cel palestrinian, iar

metoda cea a speciilor (specia I, notă contra notă; specia a II-a, două note contra o notă; specia a III-a, patru note contra o notă; special a IV-a, c. sincopat; specia a V-a, c. înflorit). Tratamentele următoare adoptă și ele metoda speciilor, cu deosebirea însă că unele pornesc, ca și Fux, de la stilul palestrinian (Bellermann, Cherubini), iar altele de la cel bachian (Richert, Jadassohn, Riemann). Disciplina c. tratează pe rând c. la 2 voci, la 3 voci, la 4 și la mai multe voci. Principalele ei capitole sunt: c. cu *cantus firmus*, c. cu linii melodice înflorite, c. imitativ și c. răsturnabil\*. În urma numeroaselor critici aduse aridității metodei speciilor pe de o parte, precum și în baza achizițiilor muzicologiei\* contemporane privind esența fenomenului polif. pe de alta, în pedagogia c. și-au făcut loc în ultimul timp o serie de tendințe înnoitoare. Ele se orientează în general pe următoarele direcții: 1) studierea separată a c. vocal al Renașterii și a c. instr. al barocului, cu două modalități tehnice diferite; 2) începerea studiului c. prin cel al melodiei\*, principala componentă a acestuia; 3) însușirea tratării disonanțelor pe baza funcției lor melodice și armonice, cu abandonarea metodei speciilor. (L.C.)

**contrapunct dublu v. contrapunct răsturnabil.**

**contrapunct răsturnabil (ranversabil)**, procedeu de scriitură contrapunctică\* prin care frazele\* melodice suprapuse sunt astfel construite încât, chiar dacă vocile (2) își schimbă ordinea prin răsturnarea\* intervalelor\*, relațiile stabilite între ele să nu contravină regulilor practicii contrapunctice. Acest procedeu este mai des întrebuințat în scriitura la 2 voci (c. *dublu*) și la 3 voci (c. *triplu*). C. poate fi construit la orice interval\*, dar cele mai indicate construcții în care intervalele își păstrează prin răsturnare calitatea consonanței\* sau disonanței, sunt cele la octavă\*, decimă\*, duodecimă\*. În c. la 2 și 3 voci procedeu presupune ca o voce (sau două) să rămână neschimbată(e), iar cealaltă (celelalte) să se răstoarne la octavă (decimă, duodecimă, sau oricare alt interval) în sens ascendent sau descendent (v. ex.).

Formula proporțiilor răsturnării intervalelor în contrapunctul răsturnabil la *decimă*:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Formula proporțiilor răsturnării intervalelor în  
contrapunctul răsturnabil la *duodecimă*:

1 2 3 4 5 6...7 8 9 10 11 12

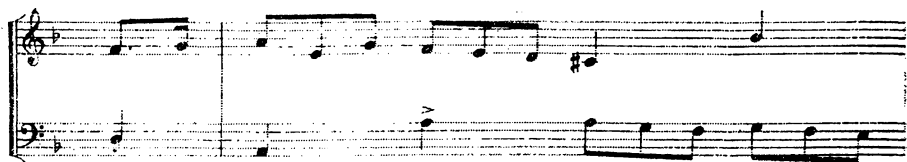
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

(M.M.)

până la sfârșitul sec. 15. Odată cu dezvoltarea noii școli polifonice\* la 4 voci, termenul se conservă dar își pierde aplicabilitatea. În realitate c. reprezintă două categorii: c.-*bassus*\* și c.-*altus*\*. Cu timpul termenul c. a dispărut, rămânând numai specificarea vocilor de *bassus* și *altus*. De la acest



J.S. Bach - Preludiul nr 4 în Do $\sharp$  minor, Clavecinul bine temperat, caietul I.



J.S. Bach - Fuga XIII (inversa), Arta fugii.

Contrapunct răsturnabil

**contrapunct triplu v. contrapunct răsturnabil.**

**contrasubiect**, fragment melodic ce reprezintă o contrapunctare (v. contrapunct) a temei\* în fugă\* și care, cu excepția expunerii, neacompaniate, a temei la prima intrare (1), este concomitent cu tema, V. *subiect*; *răspuns*. (G.F.)

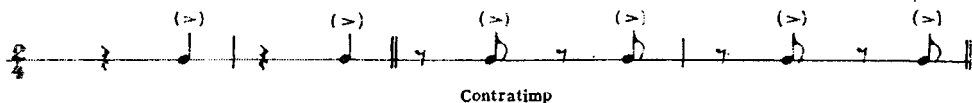
**contratenor**, vocea (2) a 3-a care se unește cu tenorul (3), și *discantus* [v. *discant* (1, 1, 2)], desfășurându-se în cadrul aceluiași ambitus (1) cu vocea tenorului. Servește acestuia de complement și de întărire a sonorității. C. se întâlnește prima dată în sec. 14, în compoziții de Philippe de Vitry și apoi în operele lui G. de Machaut, păstrându-se

*altus* se explică folosirea modernă a termenului *alto*\*. V. *falsestist* (1, 2). (M.M.)

**contratimp** (< *contra* + *timp*), una din modalitățile de a deplasa accentul\* metric – cealaltă fiind *sincopa*\*, la care se adaugă *dislocările metrice rezultând exclusiv din frazare*\*. C. constă din înlocuirea repetată prin pauze\* a timpilor (1, 2) accentuați sau a părților accentuate de timp (ex. 1). Astfel, c. întârzie apariția accentului metric [v. *metru* (1)], spre deosebire de *sincopă*, care o grăbește. Și tot spre deosebire de *sincopă*, care poate apărea izolat, c. se produce numai în lanț – de obicei în acompaniament, dar și

în melodie. Uneori, c. se combină cu sincopa dând naște *contratimpului sincopat* (ex. 2). V. *accent* (III, 1, 3); *ritm*.

*Bibliogr.*: V. Giuleanu, V. Iusceanu, *Tratat de teorie a muzicii*, Buc. 1963, vol. I. (A.M.)



**contrabasse de viole** (cuv. fr.) v. **viola**  
**contrabasso**.

**contredanse** (cuv. fr.) v. **contradans**.

**cool** (cuv. engl. „rece”) v. **jazz**; **progressive jazz**.

**coperto** (cuv. it. „acoperit”), indicație tehnică pentru înăbușirea sunetului de timpan\*, prin acoperirea suprafeței de piele cu o stofă. Sin.: *timpano*, c. sau *timpani coperti*.

**copla** v. **fandango**.

**copula** (cuv.lat.), discant (I, 1) de tip melismatic\* care îmbogățește penultima notă a *cantus planus*\*-ului [aflăt la tenor (3)]. Accepțiunea termenului s-a lărgit, desemnând orice discant cu înflorituri, pe una sau mai multe note. (I.S.)

**cor** (<gr. χορός [horos]; lat. *chorus*\*; v. și *chorea*; fr. *choeur*; engl. *chorus*; germ. *Chor*; ital. *coro*) 1. Ansamblu de cântăreți împărțiți în mai multe grupe după ambitusul și registrul (I) vocilor (1). Dacă c. cuprinde numai voci feminine, numai de copii sau numai bărbătești, se numește c. *pe voci egale*, iar dacă el cuprinde atât voci de un fel cât și de un altul, c. *mixt*. Dacă c. este fără acomp. instr. poartă denumirea c. *a cappella*\* 2. Piesă muzicală scrisă pentru un astfel de ansamblu. În multe țări există străvechiul obicei pop. de a cânta în c. pe aceeași melodie la unison\*, în octave\*, cvinte\*, cvarte\* sau terțe\*, conform registrului convenabil fiecărei voci, fie în sistem de burdon (I), în canon (4), eterofonic (v. eterofonie) sau rudimentar arm. Din cele mai vechi timpuri însă, practica corală este semnalată la unele popoare ca element indispensabil al fastului aulic sau religios. Astfel se întâmplă în antic. la egipteni, la babilonieni și mai ales la evrei, unde era obișnuit cântul coral responsorial\* și antifonic (v. antifonie). În Grecia antică se dezvoltă o lirică corală în decursul sec.

7-6 î.Hr., legată de existența „uniunilor de cântăreți și dansatori”. Acestea executau în special ode (1) în care proslăveau faptele zeilor sau pe cele ale unor personalități de seamă ale timpului. Cântul era indisolubil legat de cuvânt și gest, fapt întărit apoi de rolul foarte important pe care l-a jucat c. în

tragedie\* și în comediile perioadei clasice. Evoluând în porțiunea rotundă din fața primului rând de bănci al amfiteatrelor, denumită „orchestră”, c. (12-14 membri) comenta prin cânt și mișcări de dans faptele și ideile ce se desprindeau din piesă [ceea ce explică și etimologia cuvântului c. (1)]. În Imperiul Roman mari ansambluri corale erau prezente la spectacolele din circuri și teatre. Apoi practica corală trece și în serviciul cultului creștin. Până în sec. 10, în bis. catolică, c. cânta la unison. Treptat apar însă formele cele mai simple de polifonie\*, organum\*-ul, conductus\*-ul, urmând ca mai târziu motetul\* (sec. 13) și misa\* (sec. 14) să se impună ca forme polif. din ce în ce mai complexe ca scriitură și număr de voci. Mănăstirile, catedralele sau capelele întreținute de mării seniori reprezentau adevăratele școli muzicale din care tinerii ieșeau antrenați în egală măsură în calitate de cântăreți, coriști și compozitori, gata oricând să strălucească în arta improvizației\*. Formațiile erau restrânse, reunind doar 2-3 cântăreți la o singură voce. Abia în sec. 15, c. mari (cum ar fi la *Cappella Sixtina* din Roma) ajung la 30 membri (bărbați și băieți). De pe la sfârșitul sec. 14, odată cu zorii Renașterii\* (*Ars Nova*\*) încep să se dezvolte și genurile vocale laice, balada (1), caccia\*, rondeau\*-ul, chanson\*-ul, madrigalul\*. Se încetățenește treptat scriitura la 4 voci. În sec. 15 muzicienii flamanzi Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin Després făuresc un complex meșteșug al compoziției polif., bazat pe felurite procedee imitative ce se țin între un număr foarte divers de voci. Misa și motetul se eliberează tot mai mult de tirania cântului obligat (*cantus firmus*\*). Sec. 16 aduce o împlinire a stilului vocal, suplețea, cantabilitatea, expresivitatea muzicii madrigalești

fiind modelate după sensul versurilor (Palestrina, Lassus, Marenzio, Monteverdi, Banchieri, Gesualdo, Morley). Scriitura pe 4–5 voci predomină, stilul omofon\* apărând din ce în ce mai frecvent ca o tendință spre claritatea expresiei, spre monodia (2) acompaniată. Mărimea ansamblurilor vocale rămâne redusă, amplexarea sonoră nefiind dată decât de prezența în unele mari catedrale (Veneția, San Marco) a 2 sau chiar 3 coruri cântând antifonic. În sec. 17–18, largi desfășurări corale, adevărate sinteze ale unui stil polif.-arm., își fac loc în opere, dar mai ales în orat. (Bach, Händel). Sfârșitul sec. 17, care marchează laicizarea vieții muzicale, aduce și emanciparea mișcării corale. Pe la 1770, când în Europa și America se generalizează concertele (1) prin subscripție, tot mai multe societăți corale, alcătuite în mare măsură din amatori\*, își aduc contribuția la aceste concerte publice. Pe la 1800, o societate corală putea cuprinde aproximativ 100 de membri (inclusiv femei, nu de mult admise la asemenea manifestări). Sec. 19 este sec. marilor c., acum ajungându-se adesea la ansambluri cuprinzând între 200 și 800 membri. C. se alătură ansamblului orch. în simf. (Beethoven, Liszt, Mahler), creând ample fresce sonore. Muzicienii romantici se adresează însă și amatorilor, scriind miniaturi corale sau diverse c. pe voci egale. Sfârșitul sec. 19 și începutul sec. 20 trezesc și în țara noastră un interes deosebit pentru muzica corală, atât cea laică cât și cea bis. Se înființează mari ansambluri, cu o foarte bună pregătire: „Corul Mitropolitan” din Iași (1876) condus de Musicescu, „Reuniunea română de cântări și muzică” din Lugoj (1869) condusă, din 1888, de Vidu, „Reuniunea română de muzică și cântări” din Sibiu (1878) condusă de Dima și „Reuniunea de muzică și cântări” tot din Sibiu (1881) condusă de Johann Leopold Bélla, Societatea corală „Carmen” din București (1901) condusă de D. G. Kiriac, precum și multe alte c. în diverse orașe și sate; prin repertoriul abordat și promovat; ca și turneele pe care le vor realiza în toată țara ele vor contribui enorm la stimularea creației naționale, în bună măsură inspirată și bazată pe folc., precum și la răspândirea și susținerea ideilor patriotice. Sec. 20 înseamnă prezența în lume a celor mai variate tipuri de ansambluri corale, apte de a interpreta atât operele veacurilor trecute cât și muzica contemporană.

Scriitura corală a suferit însă înnoiri substanțiale. Concepții noi ce vin să înlăture vechea încadrare a partiturii corale pe clasicele voci s., a., t., b., aduce și efecte noi, lărgind incomparabil gama coloristică, împingând posibilitățile de expresie ale vocilor până la granița dintre cânt, vorbire sau șoptire. 2. Grupul de 2 corzi la unison al lautei\*, corzile acționate de aceeași clapă\* la pian\*, tuburile unui registru (II, 1, 2) mixt al orgii\* acționate de aceeași clapă. 3. În Renaștere, un grup de instr. de coarde sau suflători din aceeași familie, dar de talii diferite. (O.G.)

**coral** (< lat. *cantus choralis* „cântare corală”; gr. *χορός* [horos], „cor”) 1. Cântare corală a cărei structură este determinată de corespondența muzicii cu versul. 2. Gen al muzicii religioase V-europ. caracterizat printr-o atmosferă de meditație, liniște și reculegere. Determinant pentru conturarea unui c. este ritmul\*, foarte puțin variat, bazat pe valori\* de note\* egale și lungi. De asemenea, linia melodică este foarte simplă. C. este interpretat de obicei de coruri (1) mixte. În ev. med. c. era cântat la unison\* în bis. catolice și polifonic\* de către protestanți. Odată cu Reforma lui Martin Luther (sec. 16) c. a căpătat o importanță deosebită. Cunoscător și iubitor de muzică, Martin Luther și-a dat seama de importanța muzicii pentru educarea poporului în practica de cult. De aceea el a cules melodii profane și le-a adaptat la textele bis. C. a cunoscut o largă răspândire în muzica lui J.S. Bach, care l-a prelucrat și l-a folosit în compozițiile sale (imnuri\* , fugi\* , mise\* , psalmi\* etc.). Sunt renumite și foarte numeroase c. prelucrate (armonizate) de J.S. Bach pentru cor și care apar în cantatele\*, motetele\*, magnificatul\* și pasiunile\* compuse de el, cum ar fi: *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 1), pe un coral (BWV 436) de Philipp Nicolai (1597), folosit de Bach și în alte cantate (BWV 36, 37, 49, 61, 172), dar și într-o prelucrare pentru orgă\* (BWV 739); *Komm, du süsse Todesstunde* (BWV 161), în care apare celebrul coral al lui Christoph Knoll (1611) *Herzlich tut mich verlangen*, de mai multe ori utilizat de Bach în cantate (BWV 135, 153), dar mai cu seamă în *Matthäus-Passion* BWV 244 (de 5 ori, pe textele *O Haupt voll Blut und Wunden* și *Befiehl du deine Wege*), dar și în *Weihnachts-Oratorium* BWV 248 (pe textul *Wie soll ich dich empfangen*) ș. a. De altfel, armonizările de c. din

cuprinsul operei lui Bach au fost strânse în colecții separate începând chiar după moartea maestrului (*Joh. Seb. Bachs vierstimmige Choralgesänge gesammelt von Carl Philipp Em. Bach. Erster Theil, Berlin u. Leipzig, 1765. Zweiter Theil, 1769*) și au continuat să apară și în deceniile următoare (BWV 253–438 editate în 4 volume de Kimberger și Ph. Em. Bach între 1784 și 1787). Ediția critică Erk–Smend este cea utilizată și astăzi. C. a pătruns și în muzica instr. fiind adeseori temă\* pentru realizarea unor variațiuni\* (J. Brahms în *Simf.* nr. 4, partea a IV-a, realizează 32 de variațiuni polif. pe baza c. *Nach dir, Herr, verlangst mich*, care a dat și titlul cantatei BWV 150 de J. S. Bach). C., generând atâtea forme\* și genuri (1, 2) muzicale cunoscute, a stat și la baza altor categorii noi: cantata-c., fantezia-c., fuga-c., preludiul-c. [v. preludiu (1); c. *variat*] etc. În muzica simf. contemporană c. este folosit adesea fără nici o legătură cu textele religioase, fiind preferat pentru redarea unei atmosfere de meditație, sobre, profunde. Asemenea lucrări sunt *Simf.* nr. 9 (partea a II-a) de Dvořák, *Simfonia* nr. 15 (partea a II-a) de Șostakovici. În muzica românească c. apare cu precădere în muzica simf. a lui W. Berger (*Simfonia* nr. 4, partea a IV-a; *Simfonia* nr. 11, partea a II-a). (M.M.) (D.S.)

**corală**, formație vocală (feminină, masculină sau mixtă), cu număr variabil de membri. În forme instituționalizate, c. este, în unele țări, o formație de mari proporții. Execuția c. poate fi exclusive a *cappella*\* sau cu acomp. instr. V. *cor* (1). (I.R.).

**coral variat**, variațiuni pe o temă\* de coral (2) ce comportă, în general, tot atâtea variațiuni\* câte strofe are coralul. Provine din *Choralbearbeitung* (germ., „prelucrare de coral”), în care melodia de coral este amplificată și ornamentată (v. ornamentare). Cu timpul, melodia de coral devine un *cantus firmus*\* pe care se sprijină un c. punct strict sau liber (uneori sunt folosite și instr.). S-au diferențiat: a) *coral figurat* (v. figurație); b) *coral canon*\*, un coral figurat cu dezvoltarea canonică; c) *coral fugat* (fugato) sau *motet*-\**coral* (coralul este ori subiect al fugii\*, ori un *cantus firmus* peste care se suprapune o fugă); d) *cantată*\*-*coral*; e) *fantezie*\*-*coral* (melodia de coral este tratată în stil improvizatoric); f) *partită*\*-*coral*; g) *preludiu-coral* [v. preludiu (1)] (ex.: cele 4 *partite-coral* care completează *Orgelbüchlein* de J.S. Bach). (A.J.)

**cor anglais** (cuv. fr. și engl.) v. **corn englez**.

**corăbeasca** (**corobasca**), joc\* popular românesc, de bărbați sau mixt, răspândit în N Moldovei. Se execută în formație de „ceată în cerc” (monom). Are ritm binar\* și o mișcare moderată cu pași bătuți în contratimp\* și sărituri pe ambele picioare. Figurile se execută la comandă.

**corăbiereasca** v. **corăghește**.

**corăghește** (**corăgeasca**, **corăbiereasca**), joc\* popular românesc, de bărbați sau mixt, răspândit în Moldova centrală (jud. Bacău, Neamț). Este varianta moldovenească a brăului\* carpatic și se joacă în formație de semicerc cu brațele pe umeri. Are ritm\* sincopat\* cu motive\* de trei măsuri și mai multe variante (I, 1) melodice. Mișcarea este deosebit de viguroasă cu figuri de virtuozitate jucate pe loc alternând cu ocoliri (line) ale spațiului de joc în direcția inversă rotirii acelor de ceasornic, executate la comandă.

**corceșa**, v. **învârtita**.

**corda** (cuv. it. „coardă”; fr. *corde*) 1. În muzica pentru pian, prin indicația *una c.* („o coardă”) se cere utilizarea pedalei\* stângi (de surdină\*) care determină ca acțiunea ciocănelor să se producă, printr-o dislocare, asupra unei singure coarde în loc de trei; *due corde* („două coarde”), rar utilizată, indică apăsarea pe jumătate a aceleiași pedale, determinând lovirea a câte două coarde. Revenirea la normal se indică prin *tre corde*\* sau *tutte le corde*. 2. În partida\* instr. cu coarde, *una c.* indică executarea unui pasaj pe o singură coardă, spre a se obține o maximă omogenitate a sunetelor. V. *sul* (și *sulla*); *poziție* (2). (B.C.)

**cordar**, accesoriu al instrumentelor cu coarde. Așezat la baza instr., deasupra cutiei de rezonanță\*, c. fixează capetele coardelor\*. La capătul opus, cuiele prind celelalte capete, având rolul mobil al variației de tensiune, de acordaj (2). V. *violină*. (G.M.)

**cor de bassette** (cuv. fr.) v. **cornu di bassetto**.

**cor de chasse** (cuv. fr.) v. **cornu da caccia**.

**cor de poste** (cuv. fr.) v. **cornu di postiglione**.

**cor d'harmonie** (cuv. fr. „corn de armonie”) v. **corn**.

**cordofone**, instrumente, v. **instrumente** (I).

**coregrafie** (<fr. *chorégraphie*, din gr. χορεία, „dans” + γράφω, „a scrie”) 1. Sistem de notare a dansului. Începuturile notării dansurilor se situează în sec. 16 din nevoia de a păstra și transmite



concepția inițială. Sisteme imperfecte de notare au fost alcătuite de Fabrizio Caroso da Sermoneta (*Ballarino*, 1581). Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1588, tratat în formă dialogată despre istoria și natura dansului, cu descrieri ale diverselor dansuri de epocă), Cesare Negri (*Nuove inventione di Balli*, 1604). Într-o *Culegere de dansuri* din 1704 sunt descrise unele dansuri din repertoriul Operei din Paris. În 1852, Arthur Saint-Léon publică *Sténochorégraphie*, cu un sistem de notare paralel cu cel muzical, adoptat în 1891 de către Stepanov din Petersburg (în care au fost scrise, apoi, baletele lui Petipa). Metoda modernă, *Labanotation*, alcătuită din simboluri abstracte, aparține lui Rudolf von Laban (1879–1958). Nici unul (mai sunt și altele) nu este însă pe de-a-ntregul satisfăcător. După apariția cinematografului, a videoînregistrării, se uzitează astfel de mijloace care nu sunt, desigur, cuprinse în sfera c., dar suplinesc funcția acesteia. 2. Arta de a compune pași de dans, dansuri teatrale și, în genere, balet\*. Acest al doilea sens al termenului este cel mai răspândit și desemnează, actualmente, crearea oricărui fel de dans, a spectacolului de balet sau a părților dansante dintr-un spectacol oarecare. Pentru a evita confuzia de termeni, Serge Lifar propune pentru coregraf denumirea de *choréauteur*. Orice c. se sprijină pe o țesătură muzicală sau cel puțin ritmică (dansurile fără muzică sunt foarte rare). C. se realizează de regulă prin conlucrare cu un compozitor sau, mai nou, prin recurgere la muzici deja compuse (unele fără destinație dansantă). Marile personalități ale dansului au fost dublate, adesea, de coregrafi, unii fiind, totodată, teoreticieni de seamă ai c. Jean Georges Noverre (1727–1810) a pregătit, prin baletele (circa 100) și scrierile sale (*Scrisori despre dans și balet*, 1759), terenul pentru apariția baletului modern, inițiind „baletul de acțiune” în care a excelat Salvatore Viganò (1769–1821), pentru care Beethoven a compus *Creaturile lui Prometeu* (1801). Evoluția artei c. este organic legată de cea a baletului și, desigur, a muzicii. Au scris balet Mozart, Gluck, Delibes, Ceaikovski, Glazunov, Stravinski, Poulenc, Satie, Milhaud, Auric, Prokofiev, Copland, Hacıaturian ș.a.

■ În România, coregrafii s-au afirmat dintre dansatori, creând o direcție marcată prin însușirea limbajului clasic (prin Anton Romanowski),

fecundat de sugestii ale pașilor dansurilor pop. (prin Floria Capsali). Activitatea pedagogică, interpretativă și de creație a fost strâns împletită, impunându-se personalități ca Oleg Danovski, Tilde Urseanu, Béla Balogh ș.a. (P.C.).

**corepetitor**, pianist acompaniator care ajută soliștii\* – în orele de studiu – la însușirea pieselor de repertoriu. Pe lângă un dezvoltat simț al stilurilor\*, c. trebuie să dispună de o mare ușurință în lectura la prima vedere a partiturilor. V. *acompaniament*. (I.R.)

**coriamb** (< gr. χοριαμβος, χορεῖος [τροχᾶτος] + iamb\*) (în prozodia greco-latină), picior (1) format din două silabe scurte încadrate de două lungi: — U U —. (A.M.)

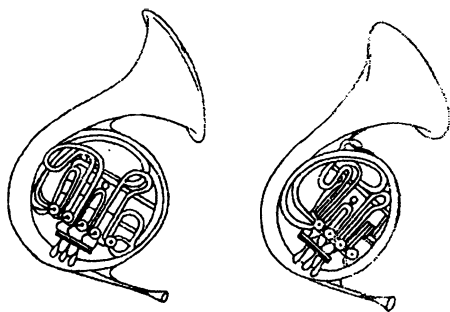
**corifeu** (< gr. κορυφαῖος, „care ocupă vârful [κορυφή], primul loc”, „conducător”), conducătorul corului în teatrul antic grecesc (etimonul nu provine din gr. χορός). V.: *cor; tragedie*. (A.M.) (D.S.)

**cori spezzati** (cuv. it., „coruri despărțite”) v. *antifonie*.

**corn** (fr. *cor*; genn. *Horn*; it. *cornò*; sp. *trompa*), instrument de suflat din alamă, alcătuit din ambușură\*, corpul c. (tubul propriu-zis) la care sunt atașate 3–4 ventile\* și pavilionul\*. Întinderea reală a c. este: *Si bemol*<sub>1</sub> – *fa*<sup>2</sup> (ex. 1). Se notează în cheia\* *sol* cu o cvintă\* mai sus decât ceea ce se aude real, iar în cheia *fa* cu o cvartă\* mai jos decât ceea ce se aude real. Există c. acordată în *fa*, *mi bemol* sau în *si bemol*. C. actual este atât în *fa* cât și în *mi bemol*, datorită celui de al patrulea ventil care poate urca acordajul (1) cu o cvartă. Acest tip este denumit c. *dublu* și este cel mai frecvent folosit. Există și c. *triplu* care poate fi acordat în *fa*, în *si bemol* și în *mi bemol*, printr-un al cincilea ventil. În orch. simf. sunt folosiți de obicei patru c. *dubli*, grupați 1–3 și 2–4, primii cântând în registrul (I) acut, iar ceilalți în cel grav. În partitură\* se notează pe două portative\* plasate



Cornul natural (în diferite epoci)



Cornul cu ventile

între partida\* de suflători\* de lemn și partida celorlalte alămuri. Prin sonoritatea sa dulce c. face și timbral trecerea (legătura) între cele două compartimente ale instr. de suflat, lemne și alămuri. Intensitatea\* sunetelor c. poate fi variată; redusă, prin aplicarea surdinei\* sau prin introducerea mâinii drepte în pavilion [*bouché*



Întinderea cornului (sunete reale)

Întinderea cornului

(2)]; o intensitate\* mai puternică se obține, dimpotrivă, prin întoarcerea instr. cu pavilionul în sus. Până în sec. 19 se folosea c. *natural* (germ. *Naturhorn, Waldhorn*; fr. *cor d'harmonie*, „c. de armonie”), un instr. fără orificii și clape (v. și *corno da caccia; corno di postiglione*), ale cărui sunete – rotunde, catifelate – se obțineau numai pe scara armonicilor\* naturale (până la armonicul 16). Principala dificultate a c. natural era alegerea instr. în funcție de tonalitatea (2) de bază și schimbarea efectivă a acestuia în timpul execuției [acordajele (I) cele mai frecvente fiind în *do, si, si bemol, la, la bemol, sol, fa diez, fa, mi, mi bemol*, pentru registrele înalte și medii, în *re, re bemol, do, si, si bemol și la* pentru cele grave], dificultate parțial remediabilă odinioară prin adăugarea *tuburilor de schimb*\*. La 1815, Stölzel inventează c. cromatic cu două pistoane\* (ventile); apoi se trece la cornul cu 3 pistoane care este adoptat astfel în orch., dând o mai largă posibilitate de folosință a c., cu noi și

variate efecte expresive și desfășurări tehnice. C. își păstrează totuși principala funcție de tranziție până în epoca lui Debussy (excepție face muzica lui Wagner). Cariera solistică a c. este destul de lungă (în concerte și piese de cameră de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Shumann, Strauss, Poulenc, Hindemith), dar abia în sec. 20 c. capătă întrebuințări solistice care îl așează alături de tehnica de virtuozitate a trp. Influența jazzului\*, care pătrunde în muzica simf. mai ales prin muzica lui Stravinski, se face simțită și în partiturile dedicate c., care nu-și pierde însă nici nota romantică. Lucrări de Weber, Rossini, Wagner, Bruckner, Brahms, Ceikovski, R. Strauss, Mahler, Schönberg, Respighi, Casella, Stravinski integrează solo\*-uri de c. caracteristice, cu motive\* și teme\* pregnante. Din literatura concertantă românească contemporană se pot cita concertele pentru c. și orch. de Iuliu Mureșianu și Leib Nachmann. (M.M.)

**cornamusa** (cuv. it.) v. **cimpoi**.

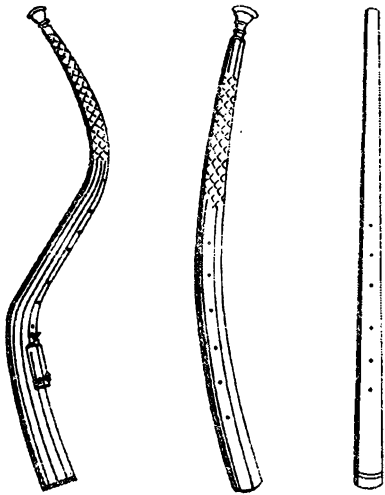
**cornamuto torto** v. **cromorna**.

**corn cu clape** (it. *cornetto a chiavi*; germ. *Klappenhorn*; engl. *key bugle, kent horn*), instrument de suflat din sec. 18 cu posibilități cromatice datorită perforării corpului în locuri potrivite, acoperite cu clape\*. Lipsit de noblețea timbrului metalic, c. a fost definitiv înlăturat odată cu apariția sistemului de ventile\* (v. *corn*). (W.D.)

**corn englez** (it. *corno inglese*; fr. și engl. *cor anglais*; germ. *englisch Horn*), instrument de suflat din lemn, cu ancie\* dublă (denumit astfel din cauza acceptării greșite a cuv. fr. *anglais* în locul folosirii corecte a cuv. *anglé*, „în formă de unghi, curbat”). Face parte din familia oboiului\*, dar este mai mare, are pavilionul\* în formă de pară și un tub metalic curbat care unește ancia cu corpul instr. Are un ambitus (1) real de la *mi* din octava\* mică până la *si bemol* din octava a doua; sună cu o cvintă\* perfectă mai jos ca ob., are o sonoritate mai plină și

un timbru\* catifelat, puțin nazal. În orch. simf. se utilizează de obicei un singur c. (A.P.)

**cornet** (< it. *cornetto*; fr. *cornet à bouquin*; germ. *Zink*), instrument aerofon cu ambușură\*, cunoscut din sec. 13. Confectionat din lemn îmbrăcat cu piele, în mai multe forme și mărimi, c. avea diferite denumiri: c. *mic* (it. *cornettino*; germ. *kleiner Zink*) cu extinderea între  $re^1 - re^3$ ; c. *drept* (it. *cornetto diritto*; germ. *grader Zink*); c. *mut* (it. *cornetto muto*; germ. *stiller Zink*); c. *strâmb* (it. *cornetto curvo*; germ. *krummer Zink*) cu extinderea între  $la - la^2$  și c. *bas* (it. *cornetto torto*, *cornone*; germ. *Basszink*) cu extinderea între  $re - re^2$ . Strămoși ai trp., aceste instr. au jucat un rol important în muzica instr. a sec. 15–17. (W.D.)



Tipuri de cornet

**cornet à bouquin** (cuv. fr.) v. **cornet**.

**cornet à piston** (presc. **piston**) (cuv. fr. [cornet a pistō]; it. *cornetto*; germ. *Kornett*), instrument de suflat din alamă (asemănător trompetei\*), al cărui diapazon (3) este mai acut decât al acesteia. A evoluat din vechiul corn de poștă (v. *cornetto di postiglione*), căruia i s-a adaptat mecanismul pistoanelor\*. Este acordat (1) în *si bemol* (mai rar în *la* și în *do*). Prin suplețea sunetului său, apt în redarea pasajelor melodice, c. a devenit instr. solistic în orch. de muzică ușoară\* și de jazz\*. A fost utilizat totuși și în unele pagini simf. (Rossini, Meyerbeer, Wagner, Bizet, Gounod), fără a fi fost

uitat nici de moderni (Hindemith, Bartók, Stravinski, Enescu). În partiturile\* simf., sunt prevăzute uneori, alături de 2 trp., 2 c. (D.P.)

**cornetta segnale** (cuv. it.) v. **cornetto segnale**.

**cornettino**, v. **cornet**.

**cornetto** v. **cornet**.

**cornetto a chiavi** v. **corn** cu clape.

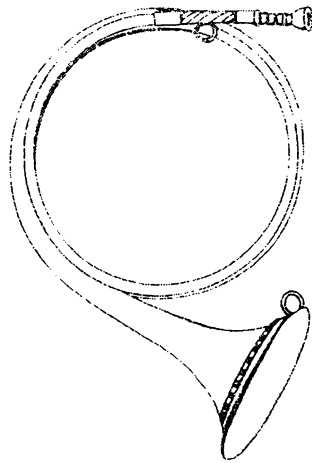
**cornetto curvo** v. **cornet**.

**cornetto diritto** v. **cornet**.

**cornetto mut** v. **cornet**.

**cornetto torto** v. **cornet**.

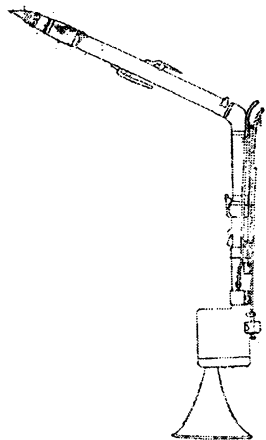
**cornu da caccia** (cuv. it., „corn de vânătoare”; fr. *cor de chasse*; germ. *Jagdhorn*; engl. *hunter's horn*), instrument de suflat din alamă de emisie naturală\* din sec. 16–18; de formă conică, prevăzut cu ambușură, c. înconjură pieptul instrumentistului. Acordat (1) inițial în *re*, mai târziu și în *do* și *si bemol*, emitea sunetele armonice\* între 2–7. V. **corn**. (W.D.)



Cornu da caccia

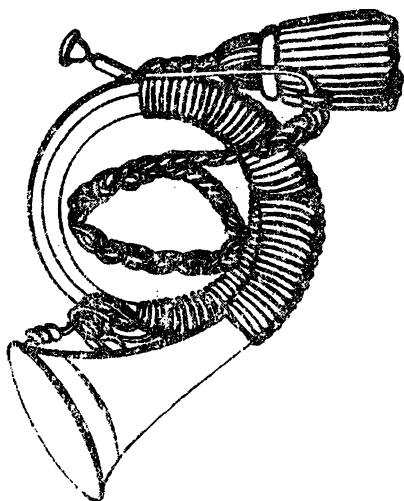
**cornu di bassetto** (cuv. it.; fr. *cor de bassette*; germ. *Bassethorn*), instrument de suflat din sec. 18, cu corpul în formă de unghi drept, cu ancie\* simplă, acordat în *fa* sau *mi bemol*, cu extinderea între *Fa* (*Mi bemol*) –  $do^3$  (*si bemol^2*). Partida (2) era notată în cheia\* *fa* sau *sol*, după necesitate. Datorită sunetului său de caracter solemn, a fost des utilizat de maeștri ai epocii (Mozart, *Requiem*, *Flautul fermecat*; L. van Beethoven, *Prometeu* etc.). Se mai întrebuințează în mod excepțional și în zilele noastre (C. Saint-Saëns, *Henric VIII*; R.

Straus, *Elektra* etc.). Este înrudit cu cl., de care este adesea înlocuit. (W.D.)



Corno di bassetta

**corno di postiglione** (cuv. it., „corn de poștalion”; fr. *cor de poste*; germ. *Posthorn*), instrument de suflat de metal cu ambușură\*, de emisie naturală\*, cu un corp de formă conică de dimensiuni relativ reduse, utilizat în sec. 17–18 pentru semnalizare. Acordat (1) în *si bemol*, *do* sau *mi bemol*, c. emitea sunetele armonice\* între 2–7, de un timbru\* plăcut, catifelat. A fost înlăturat odată cu apariția cornului\* cu sistem de ventile\*. (W.D.)



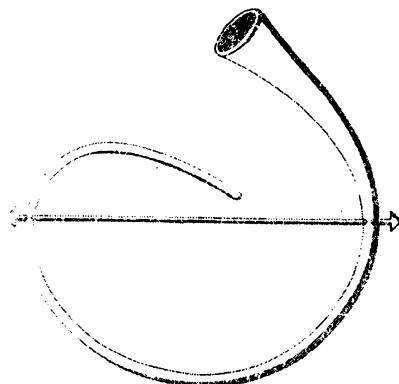
Corno di postiglione

**corno inglese** (cuv. it.) v. **corn englez**.

**cornone** v. **cornet**.

**corno segnale** (cuv. it. [siñale], „corn de semnalizare”; fr. *clarion*; germ. *Signalhorn*; engl. *duty-bugle*), instr. cu ambușură\* cu emisie naturală\* din sec. 17–19. C., cu un corp de formă conică, acordat (1) în *si bemol*, emitea sunetele armonice\* între 2–7. Astăzi este utilizat sub forma trompetelor de semnalizare în cavalerie, de către pionieri etc. Sin. *cornetta segnale*. Sin. *goarnă*. (W.D.)

**cornu** (cuv. lat.) instrument aerofon cu ambușură\*, de emisie naturală, utilizat în armata romană, în spectacolele de circ, la festivități etc. De formă încovoiată, c. era construit dintr-o singură piesă. Era așezat pe spatele instrumentistului astfel ca, în timpul utilizării instr., pavilionul să fie deasupra capului (W.D.)



Cornu

**coroană** (< lat. și it. *corona*; fr. *point d'orgue*; germ. *Fermate*; engl. *pause*), denumirea semnului  $\frown$  care, pus deasupra unei note\* sau unei pauze\*, indică prelungirea valorii\* acelei note sau pauze. Se întâlnește uneori și deasupra barei (II, 3) de măsură. Echiv. it. *fermata*. (B.C.)

**corp de balet**, ansamblu (1) de balerini care nu dețin roluri solistice. În timpul baletului\* academic era constituit în număr fix de femei și bărbați și servea drept cadru, simetric, pentru evoluțiile solistice. În prezent, prin c. se înțelege, uneori, totalitatea balerinilor dintr-un teatru, indiferent de ierarhia lor. (P.C.)

**cotilion** (<fr. *cotillon*), dans de societate dezvoltat îndeosebi în sec. 19, condus de o

pereche. Era constituit dintr-o promenadă urmată de vals\*, polcă\* sau mazurcă\* și se încheia cu un dans general. (P.C.)

**cottageorgan** (cuv. engl.) v. **orgă americană**.

**country dance** (cuv. engl.) v. **contradans**.

**courantă** (< fr. *courante*, „curgătoare”; it. *corrente*), dans a cărui vechime poate fi urmărită până în sec. 16 (înrudit cu *saltarello\** și *gagliarda\**). Are măsură ternară\*. A fost descris de Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1588–89, reed. 1888). În sec. 17 au existat două tipuri stilizate de c. a) *corrente* it., rapidă, în 3/4 sau 3/8, și b) c. fr., mai rafinată, în mare vogă în timpul lui Ludovic al XIV-lea, când a căpătat o alură mai gravă; caracteristicile acesteia sunt: tempo (2) moderat (măsură 3/2 sau 6/4, cu treceri frecvente de la o măsură la alta), instabilitate ritmică, c. punct în general liber [melodia trecând ades de la vocile (2) superioare la cele inferioare]. Către 1600, c. e întâlnită ca piesă instr. (în Italia, dar mai ales în Germania), intrând în constituirea suitei\*, unde inițial n-a avut un loc fix, tema\* ei fiind adeseori doar o transformare a celei din prima piesă. Către 1650, c. ocupa în suită în special locul al doilea și era pusă în contrast cu allemanda\* (Suitele lui J. S. Bach). (A.J.)

**cratimatarion** (κρατηματάριον), manuscris muzical ce conține cratime (1).

**cratimă** (BIZ.) (gr. κρατήμα) 1. gen de cântare, aparținând stilului papadic\*, alcătuită, în vechea muzică, din melodii executate pe silabe variate, fără semnificație, cum sunt: *to-te-to; te-ri-re; te-ri-re-rem* etc. Pentru că silabele *te-ri-rem* sunt frecvent folosite, cântările scrise în această formă se numesc uneori tereremuri\* ori teretisme, de la gr. τερετισμός [*teretismos*] sau τερέτισμα [*teretisma*], cu înțelesul de ornamente\* melodice. În acest fel sunt scrise polielee\*, heruvices\*, chinonice\* etc. 2. V. notație (IV). (S.B.B.)

**cratinian** (< Cratinos [Κρατινός], poet comic grec), (în prozodia antică) vers format din doi dimetri\* coriambici (v. coriamb). (A.M.)

**crățele** 1. Joc\* popular din complexul călușului\* în Dolj și Mehedinți. 2. Joc pop. românesc răspândit în Oltenia. Este o „horă (1) de mână” jucată de femei. Are ritm binar\* și o mișcare vioaie, cu deplasări ample prin pași alergați și ușori. (C.C.)

**crecelle** (cuv. fr.) **morișcă**.

**Credo** (cuv. lat.), partea a treia a misei\*. Și-a luat numele de la primul cuvânt al propoziției intonate



(J. J. Froberger, Courante „Auf die Meyerin”)



(J. S. Bach, Courante din Suita nr. 1 pentru violoncel solo)

Courantă

**cow bell** (cuv. engl.) v. **talangă**.

**cracoviac**, dans popular polonez din regiunea Cracoviei; în măsură binară\*, este executat de perechi, cu lovirea unul de altul a tocurilor cizmelor cu pinteni. (P.C.)

de solist *Credo în unum deum*, după care urmează o tratare polifonică\* complexă, repartizată la grupe corale alternative care fuzionează în fraza\* finală. Între lucrările de referință: C. din *Misa în si minor* BWV 232 de J. S. Bach. (I.S.)

**crescendo** (cuv. it. [cre]endo „crescând”), indicație de nuanță prin care se cere o creștere gradată a intensității (2) sunetelor. Vocile (1), instr. cu coarde și arcuși și cele de suflat pot realiza c. pe același sunet. Utilizat rar în muzica sec. 17, c. devine, prin școala de la Mannheim\* și prin N. Jomelli, unul din importante mijloace de sporire a expresiei muzicale. C. pe durate lungi este caracteristic în muzica lui Rossini și excelează în *Bolero*-ul de Ravel. Abrev.: *cresc. ant.*: *decrescendo*. (B.C.)

**cretic** (< gr. κρητικός [πούς], „cretan”): — U  
— v. **amfimaclu**.

**cromatism** (< gr. χρωμα [*chroma*], „suprafața unui corp”, „culoarea acelui corp, carnația”, apoi „culoare” în genere); fr. *chromatisme*; germ. *Chromatik*; it. *cromaticismo*), stare a structurii\* muzicale, opusă diatoniei\*, constând în general din modificarea acesteia din urmă prin intermediul unor intervale\* mai mici decât tonul\*. A. *Tipologia* c. ■ Cea dintâi definire a c. aparține muzicii antice eline (v. greacă, muzică), unde unitatea de bază a structurii, tetracordul\*, era modificată, mai ales în muzica instr. a kitharei\*, prin *chroma* = urcarea treptei imediat inferioare pilonului superior al tetracordului și apariția, în consecință, în afara semitonului\* diatonic, a unui semiton *cromatic* și a unei secunde mărite (ex. 1). Tetracordul cromatic utilizează pași mai mici decât aceia ai tetracordului diatonic, dar mai mari decât aceia ai celui enarmonic (1). Având nu doar un rol de „colorare”, c. elin constituia baza unuia dintre cele trei genuri (II). ■ Teoria muzicii medievale a preluat c. în accepțiunea elină, mai ales în teoria muzicii bizantine\*, care menține ideea unui tetracord cromatic. În Apus, reflexul acestei situații se recunoaște în teoria hexacordului\* în care între *hexacordum molle* și *hexacordum durum* se vedește un contrast al treptelor diferit „alterate”. ■ Muzicile monodice\*, atât cele folc. cât și cele tradiționale ale Orientului, cunosc efectele cromatizării sub imperiul mai multor factori: modificări ale tetracordurilor diatonice, diviziuni în diverse intervale – între care și unele cromatice – ale octavei\* constitutive ale unui mod (ca în muzicile indiană, persană, arabă), contraste ale treptelor la scara întregului sistem (ca în hexacord), oscilații apropiate ale treptelor. Au luat naștere astfel așa-numitele moduri cromatice sau neo-cromatice. O caracteristică a c. în cadrul monodiei

o constituie comportarea sa „diatonică”, în sensul că sunetele alterate nu se manifestă ca niște sensibile\* (sau, în cel mai bun caz, doar ca micro-sensibile), evitând de cele mai multe ori juxtapunerea\* sunetului alterat cu cel natural\*, printr-o „formulă cromatică întoarsă” (Messiaen) (ex. 2). (G.F.) ■ În folclor, c. este rareori direct, fiind despărțit, în consensul structurii modale diatonice, de intervale mai mari. C. treptat de „alunecare” apare totuși în portamente\* și uzează de el mai ales lăutarii\*. Sunt frecvente modurile în care alterarea unui sunet este provizorie (mod cu trepte mobile), sau moduri în care c. apare numai în registrul (1) grav (ex. în mod mixolidic: *fa diez-sol-la-si-do-re-mi-fa becar*) sau numai în registrul acut (în modul acustic I: *mi becar-fa-sol-la-si-do-re-mi bemol*). Modulurile în care se utilizează una-două secunde\* mărite sunt considerate în muzica populară moduri cromatice (Brăiloiu) (v. *mod*). Treptele cromatizate (în principiu oricare din trepte poate fi cromatizată) dau naștere unor moduri bogat colorate, complexe, adesea unor moduri polivalente: alternare de minor cu major pe aceeași finală\*, sau de structuri diatonice și cromatice (ex. mixolidic urmat de eolic, pe aceeași bază, mobilitatea treptei 3; sau eolic continuat cu eolic, ce candenează frigid, sau cu locric etc.). Mobilitatea piilor\* din sistemul pentatonic dă naștere adesea „metabolei pentatonice” (Brăiloiu), „metabolei strânse” (Fischer) (v. *metabolă*). Mobilitatea treptelor poate reprezenta o etapă evolutivă de la pentatonic\* spre hexa- sau heptatonie\*, când sunetul cromatizat se impune prin frecvență, stabilitate și importanță funcțională. (E.C.) ■ Apariția caracterului de sensibilă al cromatizării, deci al calchierii funcției tensionale a sunetului cromatizat peste sensibilă naturală, se manifestă în polifonia\* medievală, unde sensibilizările așa-numitei *musica ficta\** (*falsa*) transformă subtonul\* majorității modurilor în *subsemitonium modi\**, ceea ce a contribuit treptat la unificarea modurilor în unica structură a tonalității (I) major-minore. Tot această structură este aceea care stabilește deosebirea între semitonul diatonic și cel cromatic, între c. *pasagere* (un lanț de asemenea sunete cromatice dă naștere așa-numitului c. de *alunecare* [Chailley]) sau *modulante*, cele din urmă de o extremă importanță în dezvoltarea armoniei (III, 2).

Stabilirea definitivă a *gamei\** cromatice, în care cele 12 sunete au, principial, o importanță egală, se petrece odată cu realizarea teoretică și practică a temperării\* egale. Notația (I) europ. în uz apelează la normele alterației (2–3), sunetele cromatice suitoare notându-se, în general, cu diezi\* iar cele coborâtoare cu bemoli\*, ținându-se seama totuși ca sensibilele apărute să nu vizeze tonalitățile (2) prea îndepărtate (*la diez = si bemol; sol bemol = fa diez* ? ex. 3); becarul\* poate avea, în unele situații, o funcție de alterare. ■ Cu rădăcini profunde în structura modală și necunoscând efectele „stilului alterat” este c. *diatonic*. O seamă dintre caracteristicile modalului, între care structura tetracordală, fluctuația treptelor în cadrul unor limite fixe (tetracordul însuși, pilonii cvintei perfecte), intervale primare (cvinta, cvarta) sau cele generatoare ale sistemelor primitive (terța mică, secunda mare) sunt preluate în structura c. *diatonic*. Geneza acestui cromatism a fost văzută în „amestecul sistemelor” modale, inclusiv între stările lor majore și minore (von der Nüll) sau între o scară diatonică și una cromatică, între diverse părți componente ale unui mod, temporar încorporate în tonalitatea de bază (Vincent), între modurile construite pe aceeași finală (Brelet). La configurarea profilului acestui c., profil ce vehiculează intervalica primară amintită, contribuie anumite legi ce rezultă din mutația (1–3) conjunctă și disjunctă a intervalicii în modal, din evitarea semitonurilor imediat alăturate. Intervalele aparent cromatice – cele primare – sunt aceleași ca și în construcțiile diatonice. Principalul element vehicular al intervalelor primare este „formula cromatică întoarsă” care, înlănțuită prin ea însăși, dă naștere unui mediu parțial sau total cromatic, anulându-se prin aceasta reperatele modale tradiționale: pilonii tetracordurilor sau chiar octava (c. *diatonic* dovedindu-se, asemenea altor structuri cromatice contemporane, ca un sistem neoctavian). Ca reper al fluxului cromatic se impune în schimb „cvinta fasciculară”, între ai cărei piloni „fascicolul cromatic” urmează un drum șerpuitor printre treptele alterate și cele nealterate. Acest drum nu este întâmplător, ci se ghidează după formula întoarsă. *B. Situația stilistică* a c. Orice stare cromatică exacerbată sau generalizată este considerată de către esteticile\* clasice sau conservatoare ca fiind expresia unei decadente (v.

ethos). Sigur este că muzicile folclorice, cel puțin cele din spațiul europ., cunosc mai mult accidental c., în schimb epocile de mare înflorire profesională, de avansată tehnicizare, fac apel frecvent la c. Trecerea de la starea monodică la cea polif. a structurii muzicale a cromatizat (prin sensibilizare) vechile moduri, a condus la eșafodaje multiplu cromatice, ca de ex. cadența (1) dublu-cromatică a lui Machault sau amestecul de moduri, cu sensibilele lor caracteristice, în stilul școlii neerlandeze\*; cromatizarea madrigalului\* (Gesualdo) devine chiar o manieră, conformă tendințelor manierismului\*. ■ În stilul armonic ce se afirmă deja în baroc\* și, plenar, în clasicism\*, alterarea unităților melodice sau armonice este limitată, păstrându-se echilibrul între diatonia predominantă și efectele alterării ce întăresc caracterul dominantic antrenând de regulă și dominante\* intermediare. ■ Romantismul\* extinde tot mai mult sfera c., dezechilibrând raportul acestuia cu diatonia, o dublă acțiune de cromatizare manifestându-se pe de o parte în armonie, unde componentele acordului\* sunt alterate, fără obligația rezolvării disonanțelor\* intervenite, iar pe de alta în melodie, unde sensibilele apar peste tot; stilul „Tristan” al lui Wagner este simptomatic în acest sens. ■ Atonalismul\* a preluat c. wagnerian, absolutizându-l și desființând, deci, diferența funciară dintre c. și diatonie. Reorganizarea spațiului total-cromatic (dodecafonic) temperat\* prin serie\* confirmă tocmai egalitatea tuturor sunetelor gamei cromatice. Serializarea altor parametri\* de către Messiaen și post-serialiști reprezintă extinderea c. în toate componentele structurii. ■ Coexistența c. modal – în ipostaza sa de c. *diatonic* – cu serialismul\* și cu alte sisteme (II, 5) actuale îl situează alături de acestea în tendința înfăptuirii unei ordini total-cromatice. Prezent în forme incipiente în limbajul muzical al școlilor naționale ale sec. 19, c. *diatonic* a devenit o trăsătură caracteristică pentru limbajul școlilor naționale moderne (Janáček, Bartók, Stravinski, Enescu ș.a.) sau a muzicii contemporane orientate spre modal, constituindu-se, pentru moment, chiar într-o replică la adresa dodecafoniciei. C. *diatonic* nu este incompatibil, așa cum o dovedește ultima perioadă de creație a lui Stravinski sau vocabularul unora dintre compozitorii români contemporani, cu

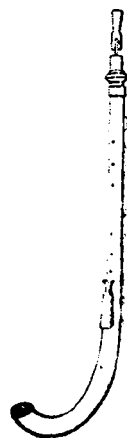
o organizare serială ori bazată pe moduri (I, 10) complementare sau „sintetice” (G.F.)

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)*, în: *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, 1945; același, *Despre bocetul de la Drăguș (Jud. Făgăraș)*, în: *Arhiva pentru știința și reformă socială*, Buc., 1932; Fischer, E., *Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik*, în: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XII, 1910-1911; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935; Ciobanu, G., *Modurile cromatice în muzica populară românească*, *Rev. folc.*, tom II, 4, 1966; același, *Les liens folkloriques musicaux des peuples sud-est de l'Europe* în: *Actes du 1<sup>er</sup> Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes*, Sofia, 1970; Kroyer, Th., *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal*, în: *Beihft der IMG*, 1902; Chailley, J., *Essai sur les structures mélodiques*, în: *Revue de musicologie*, vol. XLIV, dec. 1959; Rațiu, A. și Stroc, A., *Modurile împropătează melodia*, în: *Rev. Muz.*, nr. 6, 1959; Holopov, I., *Observații asupra armoniei contemporane*, trad. din lb. rusă, în: *Probleme de muzică*, nr. 2, 1962; Jakoby, R., *Zur Frage der Akzidenten in Chorsätzen des 16. und 17. Jahrhunderts*, în: *NZfM* 9, 1962; Pfrogner, H., *Hat Diatonik Zukunft?* în: *Musica*, Kassel, Hft 4, 1963; Brelet, Gisèle, *Béla Bartók*, în: *Roland-Manuel*,

*Histoire de la musique*, Paris, vol. II, 1963; Firca, Gh., *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc., 1966; Kapst, E., *Zum Tonalitätsbegriff bei Bartók*, în: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók (1971)*, Budapesta, 1972.

**cromette** (cuv. fr.) v. **tuburi de schimb**.

**cromorna** (cuv. it.; fr. *cromorne*; germ. *Krummhorn*) 1. Instrument de suflat cu ancie\* dublă din sec. 16–17. Anciile erau montate într-un butoiăș cu deschizătură, care proiecta suflul spre acestea fără ca instrumentistul să le atingă cu buzele. Pe tubul încovoiat al c. erau 7–8 orificii. Instr., construit în diferite mărimi, avea un ton de un timbru\* închis, cu caracter dur. Sin.: *cornamuto torto*. (W.D.) 2. Unul din cele mai vechi registre\* ale orgii\* (fr. *Cromorne*; germ. *Krummhorn*), semnalat încă de la finele sec. 15. Sunetul delicat al acestui tub labial de 8' sau 4' seamănă cu al



Cromorna (1)

diatonic

ex. 1

tetracord:

cromatic

formula cromatică întoarsă :

ex. 2

in urcare

ex. 3

Gama cromatică :

in coborire



clarinetului; a fost întrebuințat cu predilecție în orga franceză clasică (1650–1790), de unde provine și numele primitiv, *Cormorne* (fr. *cor* „corn” și *morne* „posomorât, trist”). În lucrările organiștilor fr. ai perioadei baroce\* acest registru era frecvent utilizat (v. de ex. Fr. Couperin, *Pieces d'Orgue consistantes en deux Messes*, 1690: „Récit de Chromhorne”, „Dialogue sur la Trompette et le Chromhorne”, „Petite fugue sur le Chromhorne” etc.). (D.S.)

**crotale** (< it. *crotali*; engl. *crotales*; fr. *crotales*; germ. *Zymbelstern*), talgere\* mici din metal de diferite dimensiuni (de la 6–15 cm ø), a căror vechime se pierde în antichitate. Fiecare c. are un sunet precis. Berlioz, prin lucrarea sa *Romeo și Julieta*, le-a introdus în orch. simf. Echiv. fr. *cymbales antiques*. (A.P.)

**crotta** v. **cruth**.

**crowd** v. **cruth**.

**crth** v. **cruth**.

**crucifixus** (cuv. lat.), secțiune din credo\*, la rândul său una din părțile componente ale misei\*. O desăvârșită pagină este c. din *Missa în si minor* de J. S. Bach. (I.S.)

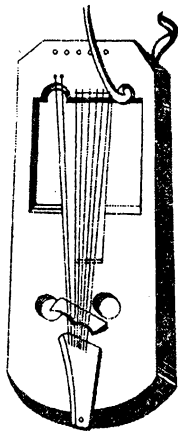
**cruth**, probabil primul tip de instr. cordofon cu arcuș\* apărut în Europa. De origine celtică, cunoscut din sec. 7 sub diferite denumiri (*chrotta britannica*, *crotta*, *crowd*, *crth*, *crwd* etc.), prototipul avea trei coarde întinse peste tastieră\*. Corpul de formă dreptunghiulară era prevăzut cu un fel de căluș\* rudimentar și orificii de vibrație în formă de „f”-uri. Mai târziu apar și coarde burdon (II, 2), în număr de 1–2. Trecând prin diferite forme și denumiri [*fidula\**, *giga* (2) etc.] din c. se dezvoltă marea familie a violelor\* și a lirelor cu arcuș (v. liră). (W.D.)

**crwd** (cuv. engl.) v. **cruth**.

**cuban rattles** (cuv. engl.), v. **maracas**.

**culegere de folclor**. Preocupările pentru culegerea folclorului\* se manifestă încă din sec. 16 în câteva

țări europene (Franța, Spania, Norvegia) doar sporadic, curentul de cercetare devenind însă general începând din sec. 18. O importanță considerabilă pentru impulsianarea c. o deține voluminoasa colecție, publicată în 1723, a promotorilor curentului poporanist din Anglia, Percy Thomas și W. Scott (*Relicve din vechea poezie engleză*) ca și volumul lui Herder, apărut în 1779 (*Glasurile popoarelor în cântece*). În Europa răsăriteană, ideile lui Herder și c. de cântece epice sârbești și croate ale abatelui Albert Fortas și ale lui Karadžić au avut un puternic ecou și în România. În realitate, interesul pentru folclor s-a născut în același timp cu procesul de făurire a statelor naționale și, pe plan artistic, odată cu formarea școlilor naționale. La noi, culegerea producțiilor spirituale ale poporului este o consecință a luptei împotriva feudalismului și a mișcării naționale de eliberare de sub jugul otoman. Primele cercetări sunt realizate de corifeii Școlii latiniste și continuatorii lor (Samuil Micu, Gh. Șincai, Ion Budai-Deleanu, dr. Vasile Pop, 1817), în scopul dovedirii latinității poporului și a limbii românești. Ei culeg date numeroase despre obiceiurile și genurile pop. (colind\*, cântec\* = „hore”; bocet\* și cântec ceremonial funebru, de nuntă și de primăvară, dans, instrumente\*) care confirmă originalitatea producțiilor spirituale ale românilor și continuitatea lor neîntreruptă, iar prin compararea celor cinci melodii culese de Eftimie Murgu cu melodiile sârbești se lărgeste domeniul de cercetare și la repertoriul muzical. Conștienți de valoarea documentară, națională și artistică a folc., intelectualii vremii lansează apeluri pentru culegerea lui, indicând și sumare principii metodologice (Gh. Bariț, Titus Cerne etc.), inițiază culegeri masive de poezii pop. și paralele, dar mult mai sumare, de melodii. În ce privește metodele de investigație, definirea conceptului de folc., scopul și domeniul de cercetare, se disting patru etape: de la sfârșitul sec. 18, până în jurul anului 1848; după 1848 până în deceniul al doilea al secolului 20; perioada dintre cele două războaie mondiale; perioada de după al doilea război mondial. Dacă primele culegeri de literatură și muzică pop. au un scop practic imediat, sunt efectuate de amatori, fără o metodă științifică (conceptul de folc. nefiind clarificat), de unde terminologia variată și neprecisă (poezie pop., poporană sau populară, arii naționale, cântece sătene și orășene, melodii române etc.), atitudinea subiectivă în alegerea pieselor și



Cruth

limitarea domeniului de cercetare, preferința pentru interpretii-creatori din mediul urban, îndeosebi lăutari\*, „corectarea” și însoțirea acestora cu acompaniament\* de pian (pentru a le face „mai frumoase”, pe gustul publicului orășean, colecțiile publicate (sau rămase în manuscris) ne dau o imagine precisă asupra repertoriului cu largă circulație, la modă, în orașele mari. Ele au o incontestabilă valoare artistică și documentară. Spre deosebire de Anton Pann și Gh. Ucenescu care își scriu melodiile în notație (IV) psaltică – cunoscută într-un cerc restrâns din lumea satelor și orașelor – toți ceilalți culegători de melodii pop. utilizează notați a (I) apuseană (Rujitki, J. Andreas Wachmann, Ehrlich), la care adaugă un acompaniament de pian. După apariția colecțiilor lui Alecsandri, culegerile de cântece pop. se înmulțesc (Miculi, A. Berdescu, D. Vulpian etc.), dar metoda rămâne încă un deziderat, deoarece, cu toate declarațiile din prefața volumelor care relevă tendința cercetătorilor de a respecta principiul obiectivității, de a nu „schimba nemică nici în melodie nici în acompaniament” (Ehrlich) sau „melodii aranjate în adevăratul lor stil și întocmai precum se execută de lăutarii români...” (Berdescu), autorii lor nu sunt consecvenți. T.T. Burada și D. Kiriac, „părintele științei folclorice românești” (Brăiloiu) aduc contribuții valoroase la definirea termenului de folc., prin schițarea unei metode științifice bazată pe principii moderne în ce privește: atitudinea obiectivă față de documentul folcloric, delimitarea genurilor (I, 3) folclorice, lărgirea domeniului de cercetare la diferite medii sociale din toate provinciile țării și cercetarea exhaustivă a tuturor genurilor legate de condițiile care le-au generat, notarea textului poetic sub melodii, înregistrarea\*, pe cât posibil, a melodiilor cu aparatele vremii (fonograful Edison, neintervenția în melodică și ritmul pieselor, obligația consemnării datelor auxiliare care să explice geneza, viața reală a pieselor, numele și vârsta interpretului, localitatea unde s-a efectuat c., etc. La cristalizarea metodei științifice de c. și interpretare a produțiilor spirituale ale poporului au contribuit mai mulți factori: influența activității folclorice a lui D. Kiriac și O. Densușianu, continuitatea publicațiilor inițiate de Academia Română, în urma unor concursuri cu prilejul cărora, în discuțiile pentru premiere, se lămuiesc și se propagă ideile călăuzitoare ale unei metode științifice, apariția primei metode de folc. muzical a lui C.

Brăiloiu (București–Paris, 1931), activitatea intensă de culegere a urmașilor lui Densușianu, cea datorată lui Bartók, Brediceanu, Drăgoi ș.a., înființarea celor două Arhive de folclor\*: Arhiva fonogramică de pe lângă Ministerul Cultelor și Artelor condusă de G. Breazul (1927) și Arhiva de Folclor, condusă de C. Brăiloiu (1928), adunarea unui material voluminos prin intermediul concursurilor Societății Compozitorilor Români (1925 și 1928), propunerea unei culegeri sistematice de pe tot întinsul țării cu ajutorul unor cadre specializate formate de Brăiloiu, la Conservatorul de Muzică din Capitală. Ultima etapă, după al doilea război, se remarcă prin perfecționarea metodei lui Kiriac și Brăiloiu și adaptarea acesteia la noile condiții de viață și la posibilitățile ample de lucru, în cadrul unui institut la care colaborează cadrele formate de Brăiloiu la care se alătură elemente noi (Institutul de Folclor din București cu o filială la Cluj). Aici principiile metodologice ale înaintașilor sunt adoptate și aplicate, în cadrul unor colective de specialiști, după un plan sistematic de cercetare, în multe zone ale țării, cu scopul redactării unor complexe monografii zonale și tematice. La tehnica de culegere cunoscută din etapele anterioare se adaugă noi tehnici de lucru și se realizează studii valoroase, preliminare ale Marelui Corpus al folclorului românesc, ale cărui jaloane au fost fixate în urma unor discuții adâncite în cadrul Institutului de folclor, devenit mai târziu Institutul de etnografie și folclor. Numărul impresionant de melodii înregistrate cu fonograful și cu magnetofonul (după 1949), însoțite de un bogat material documentar (texte poetice, descrieri de obiceiuri, de instr., fotografii, filme) sunt o dovadă indubitabilă a bogăției inestimabile a folc. românesc și a capacității de cercetare a specialiștilor după metodele științifice moderne.

*Bibliogr.:* Cerne, T., *Culegerea melodiei populare*, în: Arta, Iași, 1834; Bariț, Gh., în: Foaie pentru minte, inimă și literatură din 24 dec. și 29 ian. 1838; Densușianu O., *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, în: Viața nouă, Buc., 1910; Breazul, G., *Pentru muzica pop.*, în: Ideea europeană, Buc., 15-22 ian. 1925; Brăiloiu, C., *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, Paris, 1931; același, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)*, Paris, 1960; Stahl, H.H., *Tehnica monografiei sociologice*, Buc., 1934; Bartók, B., *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique*

populaire?, Geneva, 1948; Ursu, N., *Îndreptar pentru culegerea cântecelor populare, cu bibliografie asupra folclorului românesc muzical*, în: Rev. Inst. social Banat-Crișana, 1942; Pop, M., *Câteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, în: Rev. folc., 4, nr. 1-2, 1959; Ciobanu, Gh., *Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc*, în: Rev. folc., 10, nr. 6, 1965; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, cap. *Istoricul interesului pentru folclor*, Buc., 1967; Bîrlea, O., *Principiile cercetării folclorice*, în: Rev. folc., 11, nr. 3, 1966; același, *Metoda de cercetare a folclorului*, Buc., 1969. (E.C.)

**culisă** (< fr. *coulisse*), partea mobilă a tubului tambonului\* ce alunecă în sus și în jos pe partea fixă a tuburilor paralele ale instr. Deplasând c., prin manevrarea acesteia cu mâna dreaptă, executantul prelungește sau scurtează coloana de aer, modificând astfel înălțimea\* sunetelor. (D.P.)

**cunună** (sau **cântecul cununii**), cântec ceremonial, legat de o obicei agrar cu caracter ritual care se practică la sfârșitul secerișului. Cântecul se execută în grup, în timp ce muncitorii se întorc la stăpânul holdei, cu c. (obiect ritual confecționat din cele mai frumoase spice de grâu secerat), pr care o poartă una sau mai multe fete (sau băieți). Obiceiul s-a păstrat numai în Transilvania. Textul poetic este mitic sau descrie elementele esențiale ale obiceiului, aspect ale relațiilor de muncă, sfârșind cu urări de belșug și recoltă bogată. Străvechi rit de fertilitate (cu funcția de a asigura recolta bogată, de selecționare natural a semințelor), obiceiul are semnificație social, rituală și distractivă. Melodiile, deși variate, au câteva trăsături comune: structuri sonore cu prioritate majore\* pre- sau pentatonice\* de tip major (cu picionul\* la bază) sau construite din două microstructuri (tricordie\* majoră, cu salt inferior de cvartă, plus pentatonic 4, cu pieneni\*; tetracordie cu salt de cvartă inferioară; pentacord\*

cu substrat pentatonic sau hexacordie majoră); formă fixă, strofică, alcătuită din 2 (AB), 3 (ABC) sau 4 rânduri melodice\*, înrudite (ABCC<sub>c</sub>, ABB<sub>vc</sub>, AB Rf = Av); ritm liber, parlando rubato, sau, rar, giusto silabic [v. sistem (II, 6)]. Obiceiul este cunoscut în multe țări europ. (la pop. slave și baltice) și extraeurop. V. *Dealul Mohului*.

*Bibliogr.*: Ionică, I. I., *Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Otlului*, Buc., 1943; Gennep, A. van, *Manuel de folklore français contemporain*, vol. I-V. *Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières*, Paris, 1951; Schmidt, W., *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens*, Sibiu, 1866; Burada, T., *Cântecul cununii la poporul român din Transilvania*, în: *Convorbiri literare* 14, 1880-1881; Buhociu, O., *Die Feiertage des Sommers und Herbstes in Rumänien*, în: *Zeitschrift für Balkanologie*, Jahrgang VI, Heft I, Wiesbaden, 1968, p. 3-39; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Moldoveanu-Nestor, Elisabeta, *Cununa - sârbătoare a secerișului*, în: Rev. folc. 9, nr. 6, 1964; Pitiș, G. I., *Obicee ale plugarilor din Țara Otlului*, în: *Convorbiri literare* 26, 1892; Luigmann, W., *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein. Studien zur Geschichte der Volksbräuche*, FFC 118-189, Helsinki, 1938; Eliade, M., *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1968. (E.C.)

**cuplet** (fr., it., engl., germ. *Couplet*) I. 1. În forma de rondo\*, secțiunile, distincte tematic și tonal, intercalate între expunerile repetate ale refrenului\*. 2. Secțiunea întâi în forma de lied\* strofică, de tip ABC (denumită și c.-refren), utilizată în muzica corală\*, de cameră\*, ușoară\*. II. În teatrul muzical (operetă\*, revistă\*, vodevil\*), denumire dată unor piese vocale cu conținut satiric. (C.A.B.)

**cursus v. repercussa.**

**curtal** (cuv. engl.) **fagottino**.

**CUNUNA**

Parlando rubato Năsăud

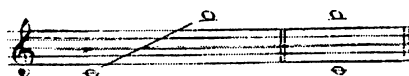
Cunună

**cutie de rezonanță**, corpul principal al instrumentelor cu coarde pe care se fixează călușul\* și coardele. La instr. de coarde cu claviatură\* (clavecin\*, pian\* etc.), coardele sunt fixate în interiorul c. C. intensifică și colorează sunetele produse de coarde. (G.M.)

**cvartă (quartă)** (< lat. *quartus*, -a, -um „al patrulea, a patra”), interval\* de patru trepte\* într-o gamă diatonică\*. C. *perfectă* este c. care, pornind de la sunetul de bază (tonică\*, finalis\*), numără două tonuri și un semiton\* diatonic (ex.: într-o gamă de *do, do-fa*). C. mărită rezultă din mărirea c. perfecte cu un semiton cromatic\* (ex. *do-fa diez*; ca interval natural\*, c. mărită se găsește pe treapta a IV-a a unei game majore (ex.: *fa-si*) și, fiind alcătuită din trei tonuri, se numește triton\*); în gama cromatică temperată\* c. mărită este egală, prin „enarmonie”, cu cvinta\* micșorată. C. *micșorată* rezultă din micșorarea c. perfecte cu un semiton (ex.: *do-fa bemol*). Denumirea de c., fără nici o altă specificare, se referă la c. perfectă. ■ În gama pitagoreică, c. avea valoarea de  $4/3$  (1,33333), valoare (raport) exprimând sunetul produs de vibrarea unei pătrimi a coardei monocordului \*. Aceeași valoare i-a fost atribuită și în ev. med. și în Renaștere\* (Zarlino). În seria armonicelor\* superioare, c. ocupă locul al treilea (după octavă\* și cvintă) cu valoarea  $3/4$  (inversul lungimii coardei). În sistemul temperat, c. are valoarea 1,343 (în nr. zecimale) sau 5000 (în cenți\*). ■ Fiind primul dintre intervale ce rezultă din răsturnarea\* altui interval la octavă\*, respectiv din aceea a cvintei\*, c. are o situație specială, atât în ceea ce privește implicarea sa în constituirea sistemelor cât și a calității sale. Interval primar, ca și octava și cvinta, c. intervine mai puțin în constituirea unor sisteme (I, 4) pre- și pentatonice\* (aflate sub imperiul principiului consonantic\* al cvintei), dar are un rol important în ordonarea, mai mult melodică, a sistemelor heptatonice (v. tetracord). ■ În virtutea caracterului său primar, c. a participat la constituirea *organum*\*-ului medieval, deținând un rol precumpănitor – în asociere cu terța\* – și în *faux-bourdon*\*. Disputele cu privire la caracterul (calitatea) de consonanță perfectă sau imperfectă a c., începute încă din ev. med., s-au răsfrânt asupra situației sale în armonia (III, 2) clasică; oricare ar fi fost răspunsul față de această dilemă, integrarea c. într-o structură de cvintă-terță, structură proprie acestei arm., impunea o evitare a formațiilor verticale de c., ce dădeau o senzație de „gol”, ca și tratarea c. ca disonanță\*, atât într-o singură linie

melodică [voce (2)] cât și în acordul de cvartă și sextă (v. acord). În alți termeni, principiul tonal [v. tonalitate (1, 2)], puternic afirmat în fundamentul arm. prin cvintă, nu poate fi contrazis de dezechilibrul introdus, în același sens, prin plasarea c., în grav. Contrar principiilor clasice, arm. sec. 20 a pus c. la baza unor structuri acordice, fie în virtutea unei tonalități lărgite, sau în aceea a atonalismului\*, fie prevalându-se, mai ales, de rolul structural al c. în melodica de factură modală. (G.F.)

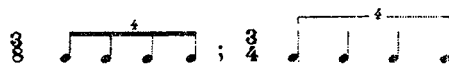
**cvartdecimă** (< lat. *quarta-decima* „a patrusprezecea”), interval format între un sunet și a patrusprezecea treaptă față de acesta în ordinea scării diatonice\* (septima\* peste octavă\*). (A.M.)



Cvartdecimă

**cvartet (quartet)** (< lat. *quattuor*, „patru”; it. *quartetto*; fr. *quatuor*; germ. *Quartett*) 1. Formație instrumentală sau vocală compusă din patru executați, fiecare reprezentând o voce (2) unică. Din formele c. instr., c. de *coarde*, deosebit de omogen ca sonoritate și posedând largi și, totodată, unitare mijloace tehnice, este capabil să redea o muzică expresivă, concentrată și nuanțată. 2. Lucrare destinată formației de c. (1). Cele scrise pentru c. de *coarde* ciclic\* [v. ciclul (1, 2)], se caracterizează prin esențializarea imaginilor sonore, solicitând puternic pe ascultător, pe un plan de înaltă gândire artistică. De la creatorul c. de *coarde*, care a fost J. Haydn, toți marii compozitori au scris lucrări în acest gen, reprezentative pentru opera lor, pentru literatura muzicală universală. (G.M.)

**cvartolet** (< lat. *quartus* „al patrulea”). diviziune (1) excepțională (neregulată) a unei valori ternare\* în patru subdiviziuni. (A.M.)

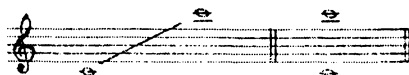


Cvartolet

**cvintă (quintă)** (< lat. *quintus*, -a, -um „al cincilea, a cincea”), interval\* de cinci trepte\* într-o gamă diatonică\*. C. *perfectă* este c. care, pornind de la sunetul de bază (tonică\*, finalis\*) numără trei tonuri\* și un semiton\* diatonic (ex.: într-o gamă de

do, do-sol). C. mărită, rezultă din mărirea c. perfecte cu un semiton cromatic\* (ex.: do-sol diez; în gama minoră\* armonică c. mărită apare pe treapta a treia: în la minor armonic: do-sol diez). C. micșorată rezultă din micșorarea c. perfecte cu un semiton cromatic (ex.: do-sol bemol); în gama cromatică temperată\* c. micșorată este egală, prin enarmonie (2), cu cvarta\* mărită (tritonul\*). Denumirea de C., fără nici o altă specificare, se referă la c. perfectă. ■ În gama pitagoreică, c. avea valoarea de 3/2, valoarea (raport) exprimând sunetul produs de vibrarea unei treimi a coardei monocordului\*. Aceeași valoare a fost păstrată și în ev. med. și Renaștere\* (Zarlino). În seria armonicelor\* superioare, c. ocupă locul al doilea, după octavă\*, cu valoarea 2/3 (inversul lungimii coardei). În sistemul temperat, c. are valoare 1,498 (în nr. zecimale) sau 7000 (în cenți\*). ■ Caracterul „primar” al c., ca interval rezultat dintr-un raport matematic, simplu sau produs pe a doua treaptă a fenomenului armonicelor\*, joacă un rol primordial în toate culturile muzicale în stabilirea sistemelor (II) intonaționale, fiind implicată atât în consonanțele\* naturale, „inconștiente” ce regizează cântul vocal cât și în tehnica instr., unde raporturile simple în lungimea corzilor și a tuburilor sonore conduc la soluții firești. Cu o puternică „afinitate tonală” prin pilonul ei fundamental, c. este totuși primul interval diferit de octavă\* care oferă prin cele două componente ale sale un element dinamic (pe care nu-l au cele două sunete echivalente ale octavei), element „analizator” și generator, în același timp, de noi intervale. Astfel, în sistemul chinez sau în cel pitagoreic; în cel din urmă toate intervalele gamei sunt derivate prin reduplicări ale c. Pentatonica\* este prin excelență un sistem de c. ■ În conformitate cu teoria ant. a celor trei consonanțe (octava, c. și cvarta), c. a participat la constituirea organum\*-ului medieval. A ajuns însă curând să fie interzisă într-o mișcare paralelă\* a vocilor (2) - situație păstrată ca o regulă restrictivă și în armonia (III, 2) clasică, mai puțin în cea contemporană - tocmai datorită stabilității sale tonale, ce crea, pe de o parte, o succesiune de piloni deconcertanți pentru unitatea întregului și anula, pe de altă parte, prin prea slaba diferențiere a pilonului superior, una dintre partidele\* polif. V. cercul cvintelor. (G.F.)

cvintdecimă (<lat. *quint-decima* „a cincisprezecea”), interval \* format între un sunet și al 15-lea de



Cvintdecimă

la el în ordinea scării diatonice\* (dubla octavă\*). (A.M.)

cvintet (quintet) (it. *quintetto*; fr. *quintette*; germ. *Quintett*) 1. Formație instrumentală sau vocală compusă din cinci executați. 2. Lucrare destinată formației de c. (1). Lucrările de c. instr. se organizează ciclic (v. ciclul 1, 2). C. a apărut în creația comp. universală fie din necesitatea diversificării timbrurilor\* printr-o scriitură adesea solistică, fie din aceea a satisfacerii unei logici muzicale, mai ales armonică, insuficient rezolvată de cvartet (2). C. de suflători utilizează de regulă instr. de suflat de lemn (fl., ob., cl., fag.) și un corn, în timp ce c. de coarde reprezintă un cvartet în care se adaugă un c. bas sau în care unul dintre instr. este dublat (2 vl., 2 viole, vcl. - Mozart, Beethoven, Spohr, Brahms, Bruckner; 2 vl., vla, 2 vcl. - Boccherini, Schubert, Taneev). Cvartetul de coarde, căruia i se adaugă pianul, este c. cu pian (Mozart, Weber, Brahms, Franck, Fauré, Hindemith, Enescu, Șostakovici). Același cvartet de coarde poate fi completat cu un instr. de suflat (c. cu cl. de Mozart, Brahms). (G.M.)



Cvintolet

cvintolet (lat. *quintus* „al cincilea”), diviziune (1) excepțională a unei valori binare\* sau ternare\* în cinci subdiviziuni. (A.M.)

cymbales (cuv. fr.) talgere.

cymbales antiqués v. crotale.

cymbals (cuv. engl.) v. talgere.

cymbalum, v. chinvale.

cymbalus v. țambal.

cyrenaicum (lat. < gr. Κυρηναϊκός, de la Cyrene, oraș grecesc pe coasta Africii) (în prozodia\* antică), vers format dintr-o dipodie anapestică și una iambică: UU— UU— | U— U— —. (A.M.)

# D

**d 1.** Numele celui de al patrulea sunet al gamei\* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din Evul Mediu. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, **d** este echivalentul lui *re*\*; popoarele romanice au înlocuit în solmizație\* literele prin silabe (**D** = *re*). **2.** În sistemul modurilor (1, 3) gregoriene, **d** este *finalis* (v. finală) pentru modul 1 și 2 (*dorian* și *hipodorian*). **3.** Cheie\*: **D** era folosită cu acest rol, prin sec. 13–16, însoțită întotdeauna de o cheie de sol. **4.** Abrev; *discant*\*, *dominantă*\*; *da capo*\*; *dal segno*\*, *destra* (v. d.m.). (A.J.)

**da capo** (loc. it. „de la cap, de la început”), indicație prin care se cere repetarea piesei muzicale de la început. Abrev. d. c. **D. c.** *al fine* arată că piesa trebuie reluată de la început și încheiată la punctul unde apare mențiunea *fine*. **D. c. al segno e poi coda** cere reluarea până la semnul  $\circ$ , de unde trece direct la *coda*\*. Menuetul\* clasic include, explicit sau implicit, indicația: *minuetto d. c., senza ripetizioni*, ceea ce înseamnă că, după executarea cu repetiții a fiecăreia dintre cele 2 secțiuni ale menuetului, apoi la fel a trio (3)-ului, la repriză\*, menuetul se execută fără repetiții. V. *abreviați*; *arie* (1). (B.C.)

**dactil** (< gr. δάκτυλος [*daktylos*], „deget”), picior (1) metric format dintr-o silabă lungă urmată de două scurte: – ∪ ∪. Își trage numele de la analogia cu cele trei falange ale degetului (una mai lungă și două mai scurte). În versurile dactilice, unitatea metrică coincide cu piciorul (și nu cu dipodia\*, ca în versurile iambice\*, trohaice\*, sau anapestice\*). (A.M.)

**dactilo-epitrit** (< gr. δάκτυλος + ἐπίτριτος), [în metrica (2) antică] asociere de serii dactilice\* cu epitrit\* II (derivat, la rândul lui, din dipodia trohaică\*). V. *epitrit*. (A.M.)

**dairea**, instrument de percuție asemănător tamburinei\*, format dintr-o membrană întinsă pe un cerc (obadă) de lemn în care sunt introduse din loc în loc mici discuri metalice. Instrumentistul lovește membrana, agită cercul sau alunecă degetul peste membrană, producând sunete prin vibrația membranei la care se alătură sunetele discurilor metalice. Este de origine persană și avea rol de imprimare a ritmului în dans. (L.B.)

**dal segno** [seño] (loc. it. „de la semn”), indicație prin care se cere repetarea piesei muzicale de la semnul  $\times$  Abrev: *d.s.* și *dal s.* (B.C.)

**dans** (< fr. *danse*, prin germ. *Tanz*), gen artistic constituit din mișcări variate, ritmice și expresive ale corpului omenească, executate de regulă cu acompaniament\* muzical. Originile **d.** coincid cu începuturile comunităților omenești, având funcții rituale (mistice, războinice), de invocare a forțelor divine, pentru reușita la vânătoare, confruntări tribale etc. La unele popoare, caracterul ritual s-a păstrat, decantat și abstractizat, până în zilele noastre. La vechii greci **d.** făcea parte dintre disciplinele fundamentale ale educației, considerat eficient pentru sădirea, menținerea și întărirea sentimentelor de solidaritate socială: **d.** războinice (pirice), pacifice (emelii), de cules al viilor (epilenice) etc. La romani, **d.** ritual *saltatio* (degenerat odată cu decăderea Imperiului) avea de asemenea funcții invocatoare. În ev. med., cu toată tendința clerului de a menține funcția religioasă a **d.** influențele laice sunt din ce în ce mai puternice, accentuându-se în sec. 13, când se impun în practica socială genuri diverse [denumite chorea (2), charola, carole\*, danse, estampie, ductia, pastourelle\* ș.a.], în afara unor alegorii și simboluri, ca o expresie simplă și puternică a dragostei de viață a poporului. Renașterea\* adâncește acest proces; pașii simpli de până acum se dezvoltă, se combină, gesturile și

mişcările se individualizează, apar forme noi, se creează succesiuni tipice (un d. lent, binar\* , urmat de altul rapid, ternar\*) care vor genera suite\*, cristalizată în patru părți fixe: allemanda\*, couranta\*, sarabanda\*, giga\*. În vremea lui Bach, suitea se executa independent și a jucat un rol important în dezvoltarea muzicii instr. Pe lângă cele patru d. de bază, se includ și altele – bourée\*, gavota\*, musette\*, polacca, menuetul\* (foarte important, devenind parte constitutivă a simfoniei\*), ciacona\*, passacaglia\* (variațiuni pe o temă\* ostinato\*, cu rol determinant în unele forme muzicale). Spre sfârșitul sec. 18, din Viena iradiază valsul\*, d. derivat din Ländler\*; tot atunci se impun d. ale altor popoare, ca mazurca\*, polca\*, boleroul\*, jota\*, fandango\*, ceardașul\* ș.a. care cuceresc toate mediile sociale, având rol de seamă în constituirea și afirmarea școlilor naționale. La hotarul dintre sec. 19 și 20, se răspândesc d. de origine amer. ca tango\*, samba, habanera\*, charlestonul\*, foxtrotul\* etc., care poartă amprenta muzicii de jazz\*, influențând creația unor compozitori moderni. Poporul român are d. de o deosebită bogăție și varietate, care se execută individual, sau în grup (perechi, linie, cerc), diferind de la regiune la regiune. Caracteristică este practica folosirii ca suport muzical a unor melodii diverse pentru unul și același d., ca și executarea pe aceeași melodie a mai multor d. Cele mai răspândite sunt hora (1), sârba\*, învârtita\*, călușul\* și multe altele, cu tendința de generalizare datorită activităților artistice de amatori și, îndeosebi, TV (v. joc). În creația muzicală românească, d. pop. au fost utilizate mai întâi în aranjamente\*, rapsodii\* instr., apoi au stat la baza unor prelucrări\* mai complexe, mergând până la invenții melodico-ritmice sugerate de structurile tipice. D. românesc a pătruns nu numai în muzica de balet\* a lui M. Jora, P. Constantinescu, Z. Vancea ș.a., ci și în creația corală\*, camerală\* și simfonică\* a lui G. Enescu, M. Jora, M. Andricu, M. Negrea, P. Constantinescu, Th. Rogalski ș.a. (P.C.)

**dans macabru**, piesă instrumentală de caracter\*, redând o atmosferă stranie, sinistră, obținută prin diferite efecte ritmico-melodice, armonice sau orchestrale. (Ex. celebre: **D. m.** de Liszt, de Saint-Saëns). (I.R.)

**danț 1.** Denumire dată suitei ciclice de jocuri \* populare, în Țara Oașului. Ea este alcătuită din trei părți (jocuri): „cu fete”, „feciori în roată” și „de-a-

nvârtitu”; formația în care se joacă cunoaște multiple evoluții – coloană de perechi, cerc de bărbați, perechi în linie, perechi liber repartizate în spațiul de joc –, de asemenea variază și priza între jucători. Ritmul este binar\* sincopat  $\cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot$  iar mișcarea, deosebit de viguroasă, cu pași tropotiți, bătăi de\* pinteni (pe sol și în aer) învârtiri, bătăi din palme, însoțite de „șipurituri” (strigături\* cântate). 2. Denumire dată brâului\* (tip brâu bătrân bănățean), în unele localități din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara). 3. **Danțu**, varianta brâului carpatic (mocănesc) din Rășinari (Sibiu). 4. De d., d. sus, denumire sub care sunt cunoscute variante ale ardeleni (1) sincopate, în zona Vașcăului (Bihor). (C.C.)

**darabană**, instrument de percuție popular (asemănător tobei\* mici), cu două membrane, întinse pe cele două fețe ale cercului de lemn. Sunetul se produce prin lovirea membranei cu două bețe de lemn. (L.B.)

**darabuka**, tobă\* de mici dimensiuni, cu un corp de formă conică, din ceramică, pe gura căruia este întinsă o foaie de pergament. Răspândită în tot Orientul Apropiat, provine se pare din Egiptul antic. (G.F.)

**dascăl** (<gr. διδάσκαλος, „cel care învață pe altul”, de la vb. διδάσκω), (în muzica bis.) cântăreț de strană\* ale cărui atribuții se confundau cândva cu acelea ale învățătorului satelor (mai ales acolo unde nu existau învățători specializați). V. *cântăreț* (2), *psalt*. (N.M.)

**daseia (dasia)**, **semne** ~ v. **musica enchiriadis**; **accent** (1).

**daul**, instrument de percuție cu două membrane care se pun în vibrație prin lovirea cu un „ciocan” (băț ce are la un capăt un pământul mai tare sau mai moale, în funcție de tăria sunetului ce se urmărește a se obține). Este asemănător tobei\* mari. Răspândit în Orientul Mijlociu, s-a întâlnit la noi în Dobrogea. (L.B.)

**Daumen** (cuv. germ. „degetul mare”), (la violoncel\* și contrabas\*) sunet obținut prin apăsarea corzii pe tastieră\* cu degetul mare în pozițiile (2) înalte. D. se notează cu  $\uparrow$  deasupra notelor respective. (D. P.)

**Dämpfer** (cuv. germ.) v. **surdină**.

**dB**, abrev. pentru decibel (v. **bel**).

**des** v. **mecanice**, instrumente.

**DEALUL MOHULUI**

Făgăraș

Dea - lu' Mo - hu - lu - I,  
Dea - lu' Mo - hu - lu - I Um - bra sno - pu - lui.

**Dealul Mohului**, cântec ritual de seceriș, încadrat într-un ceremonial complex; se execută în grup mixt, la sfârșitul seceratului. Are o temă mitologică, legendară: preamărirea alegorică a forțelor naturii care condiționează creșterea recoltei și disputa pentru întâietate a surorilor acestora. Melodia, o pentacordie\* cu substrat pentatonic\*, are formă fixă ternară (A, B, C), se desfășoară în tempo (2) târăgănat, în ritm liber, parlando rubato; are caracter solemn. Cântecele face parte dintr-un complex de acte ceremoniale cu caracter agrar din seria actelor legate de fertilitate: confecționarea unei (sau mai multor) cununi din cele mai frumoase spice de grâu, purtarea ei (lor) de o fată (de mai multe sau de un fecior) în alai

**de-a-nvârtita v. învârtita.**

**de băț v. fecioreasca (1)**

**decasilab alcaic** (< gr. δεκασύλλαβος, δέκα [deka] „zece” + συλλαβή [syllabé] „silabă”), tip de vers alcaic\* compus din doi dactili\* și doi trohei\*:

- U U / - U U / - U / - U . Este al patrulea (și ultimul) vers din *strofa alcaică*. (A. M.)

**decibel v. bel.**

**decimă** (< lat. *decima* „a zecea”), interval\* format între un sunet și a zecea treaptă față de aceasta, în ordinea scării diatonice\* (terța\* peste octavă\*).

**decimolet** (< lat. *decimus* „al zecelea”), grup de note reprezentând subdiviziunea (1) în zece părți egale a unei valori binare sau ternare.



Decimolet

(format din purtătoarea cununii, grupul secerătoarelor, feciorii, restul muncitorilor), uneori însoțit de lăutari; udarea cununii, sosirea la casa „gazdei” (stăpânul holdei secerate), încercarea de răpire a cununii, înconjurarea mesei, alegerea unui fecior care să ia cununa, rostirea unei orășii (cu elemente comune plugușorului), masa și petrecerea comună. Succesiunea „actelor” diferă pe plan regional. Obiceiul se păstrează numai în Transilvania. Este cunoscut și de alte popoare din E și din centrul Europei. Cu o desfășurare spectaculoasă, de mare amploare, obiceiul are astăzi un caracter de veselie, de sărbătoare a culegerii roadelor bogate. (E.C.)

*Bibliogr.*: Ionică, I., *Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, în: *Istoria literaturii române*, volum colectiv, I, Buc., 1964; Moldoveanu-Nestor, Elcna, *Cununa - sărbătoare a secerișului*, în: *Rcv. folc.*, 6, 1964; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967.

**deciso** (cuv. it., „hotărât, ferm, decis”), indicație de expresie și de tempo (2) conform căreia interpretul imprimă muzicii un caracter hotărât. Se întâlnește adesea alături de un termen de mișcare (ex. *allegro d.*). Sin: *risoluto*. (B.C.)

**declamație** (it. *declamazione*; fr. *déclamation*; engl. *declamation*), modalitate de expresie proprie retoricii și poeziei, utilizată în muzica vocală și vocal-instrumentală, constând în redarea nuanțată a unui text literar, cu sublinierea accentelor (II, 6) expresive, a cezurilor\* și a curbei melodice a fazei\*. Construcția tragediei\* antice (dar și a vechii comedii) cuprinde 4 secțiuni structurate pe d. (una dintre ele fiind acompaniată de muzică): *prologos* (πρόλογος) = introducere declamată (propriu-zis, acea parte a piesei care precede prima intrare a corului, v. Aristotel, *Poetica*, 12, 1), *parodos* (πάροδος) = versuri declamate de cor\* cu acompaniament de aulos\* (propriu-zis, prima intrare pe scenă a corului), *episodesios*



(ἐπεισόδιος) = dialoguri declamate (propriu-zis, acea parte a dramei plasată între două intrări [ἐπισόδοι.] ale corului, adică dialogul; v. Aristotel, *Poetica*, 12, 5) și *exodos* (ἔξοδος) = în general, d. a corului (mai precis ieșirea acestuia însoțită de acompaniamentul auletului\*: ἔξοδον ἀύλεϊν (Aristofan, *Viespile*, 587: a cânta la aulos\* aria ieșirii corului, cu alte cuvinte, deznodământul, sfârșitul piesei); Aristotel, *Poet.*, 12, 6). Repertoriul greg.\* cuprinde forme recitativice (aclamații\*, lecturi, psalmi\*) intonate conform legilor d. D. intervine în diferite tipuri de recitativ (2) cristalizate de-a lungul evoluției operei\*: *recitar cantando*, în lucrările compozitorilor cameraterii florentine\*, d. dramatică din *arioso*\* în operele lui Gluck, *Sprechgesang*\*-ul schönbergian. D. se substituie uneori termenului de *melodramă*\* care, în Germania și Franța, desemnează redarea unui text poetic cu un acompaniament\* muzical adecvat. (C.A.B.) (D.S.)

**decrescendo** (cuv. it. [decrejendo], „descrescând”), indicație de nuanță prin care se cere o reducere gradată a intensității (2) sunetului. Abrev. *decresc.* sau >. Sin. *diminuendo*\* Ant.: *crescendo*\*.

**de doi** 1. Joc\* popular românesc, cu multiple variante, răspândit în Banat și în Ținutul Pădurenilor (Hunedoara). Se joacă în formație de perechi în linie și liber repartizate în spațiul de joc (se obișnuiește ca un fecior să joace și cu două sau chiar trei parteneri). Jucătorii sunt situați față în față ținându-se de mâini. Are ritm binar\*, uneori accentuat în contratimp\* și multiple variante (1, 1) melodice. Mișcarea este rapidă cu pași mărunți, învârtiri, piruete, ocoliri în jurul partenerului, toate combinate cu un variat, și totodată specific, joc de brațe. Face parte din categoria ardelenelor (1). 2. Denumire dată în S-E Transilvaniei precum și de ceangăii din zona Ghimeșului unor variante ale jocului breaza\*. 3. Termen consemnat pentru prima oară în Codexul lui Ion Căian: *mas ola Kettös* («alt „de doi” românește») și care atestă existența jocului de cuplu în spațiul folcloric românesc la începutul secolului 17. (C.C.)

**denumirea silabică (literală) a notelor v. notă** (1).

**de-nvârtit v. învârtita**.

**de ponturi v. fecioresca** (1).

**Dereux, orgă** ~ (fr.) v. **electrofone, instrumente**.

**des, re\* bemol\***, în terminologia muzicală germană.

**descant viol** (cuv. engl.) v. **viole** (1).

**descriptivă, muzică v. programatică, muzică**.

**deses, re\* dublu bemol\***, în terminologia muzicală germană.

**dessus** (cuv. fr.) v. **voce** (2).

**dessus de viole** (cuv. fr.) v. **viole** (1).

**détaché** (cuv. fr. [detaʃe] „desprins, separat”), specialitate a tehnicii de mână dreaptă, la instrumentele cu coarde și cu arcuș\*. Fiecărui sunet i se acordă o trăsătură de arcuș. D. *mare* (*grand d.*) folosește întreaga lungime a arcușului. Când notele poartă o scurtă linie orizontală, sunetul capătă și un ușor accent expresiv, care subliniază elocvent separarea și dă elan trăsăturii. (G.M.)

**de tare, joc\*** popular românesc, bărbătesc, din Ținutul Vrancei. Se joacă în formație de semicerc cu brațele pe umeri sau solistic. Are ritm\* binar\* sincopat\* și mișcare rapidă. Se caracterizează prin bătăi pe loc și în pinteni cu deplasări bilaterale. Face parte din categoria brâielor\*. Sin.: *tarele*. (C.C.)

**determinare v. dodecafonie**.

**dezvoltare** (fr. *développement*; germ. *Durchführung*; engl. *development*; it. *sviluppo*) 1. Procesul alterării pronunțate a unei unități a discursului muzical (motiv\*, frază\*, structură armonică, temă\*, secțiune etc.). D. presupune variația\*, dar o depășește prin aceea că afectează însăși identitatea unității asupra căreia se aplică. Operațiile (modalitățile sau procedeele) prin care se realizează d. sunt cele specifice variației (1) cărora li se adaugă: tronsonarea dezvoltătoare (tronsonarea efectuată în punctul cel mai caracteristic al unității dezvoltate) și reconsiderarea poziției metrice a acesteia. 2. Secțiune a formei sonată\*, situată între expoziție (1) și repriză (1), alcătuită dintr-un șir de procese dezvoltătoare bazate pe materialul muzical prezentat în expoziție, în care are loc travaliul tematic. D. poate fi analizată în mai multe subsecțiuni, pe criteriul condiției tonale, al structurii și al provenienței materialului melodico-ritmic și armonic care o constituie. 3. Denumirea de d. este atribuită de muzicologia germ. și secțiunii centrale a fugii\*, secțiune în care materialul tematic al expoziției este reluat în alte tonalități (2) (de preferință în tonalitatea relativei\*) și tratat prin modalități variaționale specifice. (S.R. și C.C.)

**di** (Δι, de la a patra literă a alfabetului grecesc Δ, al patrulea sunet de la πα [pa\*]), denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete diatonice\*, care corespunde, în nomenclatura silabică, lui *sol*\* (T.M.)

**diabolus in musica** v. **triton**.

**diafonie** v. **organum**.

**diapazon (diapason)** (< gr. διαπασών, adică: ἡ διὰ πασῶν [χορδῶν συμφωνία]) 1. (în muzica greacă\* antică), denumirea octavei\* [v. și octacord (2)]. 2. Echiv. fr. pentru *mensura*, instr. de suflat; prin **d.** se proceda la determinarea exactă a distanței ce separă orificiile (la fl. și ob.) sau a raporturilor de lungime și de lărgime ale unui tub sonor (la orgă\* și la instr. de suflat de alamă). 3. Denumirea engl. a registrului (II) de orgă\* [de 32, 16 sau 8 picioare (2)], echiv. cu germ. *Prinzipal*, it. *Principale*, fr. *Montre*. Registrul de 4' (*Prestant*, *Oktav* etc.) are o sonoritate tăioasă, ascuțită. 4. Ambitus (1). 5. Sunet de reper în acordare (2) sau *sunet normal de acordare*, a cărui înălțime\* absolută se stabilește în funcție de un număr precis de vibrații\*. Vechii greci își acordau kithara\* constant în raport cu sunetul *la*, a cărui înălțime era aproximativ cea actuală. Din punct de vedere teoretic, în virtutea sistemului pitagoreic, valoarea **d.** era de 432 Hz. În practica muzicală, valoarea aceasta a fost de-a lungul sec. fluctuantă. Astfel, acordarea instr. cu claviatură\* era cu aproximativ trei semitonuri\* mai jos față de cea actuală. În Germania sec. 16-17 se făcea distincție între *Chorton* (**d.** coral) și *Kammerton* (**d.** ansamblurilor (1, 2) de cameră\*): **d.** coral, ținând seama de necesitatea acompanierii corului de către orgă, era egal cu acordajul acestui instr. și mai jos decât **d.** ansamblurilor de cameră, ce aparținea deja unei practici laice; încă mai înalt (cu o terță\* mică superioară) era *Kornett-Ton*-ul, după care se acordau formațiile de suflători ale orașelor (*Stadtpeifer*). Acad. de științe din Paris a fixat în 1858 **d.** normal *la*<sub>3</sub> la 870 de vibrații simple și 435 vibrații duble/s; cu toate acestea Scala din Milano își rezervase propriul său **d.** de 451 Hz\*. Alte reglementări (1931; 1941) au stabilit pentru *la*<sub>3</sub> = 440 Hz, valoare prevăzută și în STAS 1958-50. V. *frecvență*. 6. Mic instr. de oțel, în formă de U, inventat în 1711 de John Shore, lautist din Londra. Sunetul obținut prin lovirea **d.** (în general *la*<sub>3</sub>) are

armonice\* foarte acute. **D.** poate fi utilizat ca generator sonor în experiențele acustice, pentru controlarea înălțimii absolute a sunetelor, iar în practica muzicală pentru acordarea instr. sau pentru a se „da tonul” înaintea începerii execuției unui ansamblu coral (V. camerton) (D. U.) (D.S.)

**diapente** (< gr. διαπέντε, „peste cinci”, mai corect διὰ πέντε [χορδῶν συμφωνία]; denumirea veche: δι' ὄξειῶν), la teoreticienii Greciei antice și la teoreticienii latini ai ev. med., intervalul de cvintă\* (perfectă). De aici au derivat: *epidiapente*, cvinta superioară, și *hypodiapente* sau *subdiapente*, cvinta inferioară (T.M.) (D.S.)

**diastematică, notație**~ v. **notație** (IV).

**diatessaron** (< gr. διατεσσάρων, „peste patru”, mai corect διὰ τεσσάρων [χορδῶν συμφωνία]; denumirea veche: συλλαβή), la teoreticienii Greciei antice și la teoreticienii latini ai ev. med., intervalul de cvartă\* (perfectă). De aici au derivat: *epidiatessaron*, cvarta superioară, și *hypodiatessaron* sau *subdiatessaron*, cvarta inferioară. (T.M.) (D.S.)

**diatonie**, dispunere naturală\* a tonurilor și semitonurilor\*, într-o structură muzicală. Într-o octavă\* divizată în șapte trepte\* există două semitonuri naturale despărțite de grupe de două sau trei tonuri; la rândul lor, tetracordurile\* unei game\*, ale unui mod (I) conțin câte un semiton, cu excepția tetracordului lidic, format numai din tonuri. Această compartimentare a spațiului diatonic, aproape generalizată în cele mai diferite arii geografice, corespunde unei necesități ordonatoare a auzului, care împarte – în virtutea unor legi rămase încă obscure – „continuum”-ul frecvențelor\* în entități discrete. Intervalele „mai mari” ale **d.** au situat încă în antic. elină (v. greacă, muzică) **d.** în opoziție cu cromatică [v. cromatism; gen (II)] și enormonica\*. În concepția armonică, succesiunea diatonică a intervalelor conferă atât melodiei\* cât și armoniei (III, 1, 2) relief și forță, ceea ce este valabil și pentru acorduri\*. Orientată spre **d.** modală (cultă sau pop.), muzica sec. 20 a pus un nou accent pe **d.** (ex. în arta unor Stravinski, Bartók, Hindemith, Orff), opunându-se pe de o parte, cromatizării post-romantice de tip tonal și raportându-se, pe de alta, la o cromatică de tip nou, ea însăși de sorginte modală. Dodecafonie\* a anulat, dimpotrivă, granițele dintre **d.** și cromatism. (G.F.)

**diaulos v. aulos.**

**diblă v. violină.**

**dichoreu v. ditroheu.**

**dicord** (gr. διχορδος, „cu două corzi” < adv. δις, „de două ori” + χορδή, „coardă”), varietate de *tromba marina*\*, cu două coarde, frecventă în sec. 15. (A.M.)

**dieteu**, notarea muzicii după auz: **d. ritmic** (notarea ritmului\*); **d. melodic** (notarea liniei melodice); **d. armonic** (notarea lanțului de acorduri\*); **d. polifonic** [notarea vocilor (2) melodice suprapuse]. Împreună cu solfegiul\* constituie treapta elementară a învățării muzicii. (I.R.)

**dierază** (< gr. διαίρεσις, „diviziune, separare, împărțire”). În prozodia\* antică, suspensie despărțind două picioare (1) metrice. (Când survine în mijlocul unui picior, suspensia se numește cezură\*). **D.** apare în cazurile în care sfârșitul piciorului coincide cu sfârșitul cuvântului. (A.M.)

**dies irae** (cuv. lat. „ziua mâniei”), începutul unei secvențe (1) care apare în muzica medievală a sec. 13 în *missa pro defunctis* (ca. 1249). Este atribuită lui Tommaso da Celano, fiind foarte reprezentativă pentru estetica și realismul specific medieval, constituindu-se totodată într-un exemplu tipic al poeziei metrice. **D.** este una din cele 5 secvențe

care a supraviețuit în *misa*\* romană, cântându-se în cadrul *missae da requiem* (v. *recviem*). Această formulă a **d.** este prezentă la autorii de muzică sacră până la sfârșitul epocii de înflorire a polifoniei\*. Textul, luând și alte înfățișări melodice libere, s-a păstrat până în zilele noastre în *misa* pentru defuncți. Tema\* melodică a fost utilizată adesea de compozitorii romantici, uneori cu nuanțe de sarcasm, alții cu sensuri adânc tragice, dar întotdeauna pentru crearea unei atmosfere speciale de sacralitate și magie. Această veche temă melodică a fost folosită de Berlioz în *Simfonia fantastică* și *Marea misă a morților*; de Liszt în *Simfonia Dante*, de Saint-Saëns în *Dans macabru*, de Respighi în *Pinii din Roma*, de Rahmaninov în *Insula morților* și în *Variațiuni pe o temă de Paganini, pentru pian și orch.*, de Toduță în *Simfonia a II-a* ș.a. (M.M.)

**diesis** (gr. δίσσις, „acțiunea de a separa, interval”) 1. în teoria muzicală greacă a antic., microinterval\* egal aproximativ cu un sfert de ton\*, caracterizând genul (II) enarmonic (1), în care tetracordul\* era constituit din succesiunea descendentă *mi-do-do enarmonic-si* (sau, mai curând, *mi-re dublu bemol-do-si*, v. fig.), adică din succesiunea de intervale diton\*-**d.-d.** În așa-

The image displays musical notation for the 'Dies irae' sequence. At the top, two staves show the melody with lyrics: "Di - es il - la, di - es ir - ae, ca - la" and "mi - ta - tis et mi - ser - i - ae". Below this, the text "Dies irae" is centered. The notation is divided into two main sections: "Genul diatonic" and "Genul cromatic".

**Genul diatonic:** Shows three tetracords: *doriant*, *frigian*, and *lidian*. Each tetracord is represented by a staff with notes and intervals marked as 1, 1/2, and 1. A bracket labeled "Semitonuri diatonice" spans the intervals between notes.

**Genul cromatic:** Shows a tetracord with intervals marked as 1/6, 1/2, and 1/2. A bracket labeled "Diesis (sfert de ton)" spans the interval between the first and second notes.

**Genul enarmonic:** Shows a tetracord with intervals marked as 2, 3/4, and 1/4. A bracket labeled "Diesis" spans the interval between the first and second notes. To the right, a note says "sau mai curând" with an arrow pointing to a second staff showing a different interval marking for the same tetracord.

numitul „sistem katapyknon”, în care octava\* era divizată în 24 de **d.**, se atribuiau 8 **d.** intervalului de diton descendent *mi-do*, câte unul intervalelor *do-do enarmonic* și *do enarmonic-si*, 4 **d.** intervalului *si-la (diazeuxis)*, 8 **d.** ditonului *la-fa* și iarăși câte unul microintervalului *fa-fa enarmonic* și *fa enarmonic-mi* ( $8+1+1+4+8+1+1=24$ ). Practic, **d.** putea fi realizat la aulos\*, și la alte instr. de suflat, prin acoperirea sau descoperirea incompletă a orificiilor. Este însă greu de imaginat în ce fel și cu ce precizie se putea intona vocal **d.** sau cei 2 **d.** consecutivi din tetracordul enarmonic. Este probabil că cele trei sunete enarmonice se utilizau ca ornament vocal (portamento\*) sau în declamație\* (tragedii), artă în care microintervalica are un loc important. ■ Dispărut în practică odată cu părăsirea genului enarmonic, prin sec. 4 î.Hr. (dar discutat permanent în lucrările teoretice), **d.** s-a bucurat de o oarecare atenție în timpul Renașterii\*, când unii teoreticieni încercau să învie presupusele rafinamente vocale și instr. ale genurilor cromatic și enarmonic. În acest scop. N. Vicentino a construit (1546) un *archicembalo\** și apoi un *archiorgano*, cu 31 de taste\* în octavă, astfel că intervalul dintre două sunete consecutive era ceva mai mic decât un **d.** 2. Diez\* (în terminologia muzicală it.).

*Bibliogr.*: Gevaert, F.-A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, 1878–1881); Ricmann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1888–1889; Paribeni, G. C., *La storia e la teoria dell'antica musica greca*, Milano, 1929. (D.U.)

**diez** (< fr. *dièse*, din gr.  $\delta\acute{\iota}\epsilon\sigma\iota\varsigma$ ), semn grafic ce indică urcarea unui sunet natural cu un semiton cromatic ( $\sharp$ ), *dublul d.*  $\times$  (introdus la 1700 de către J.G. Walther), care urcă sunetul cu două semitonuri cromatice, era reprezentat la început, asemănător dublului bemol\*, printr-un **d.** dublat ( $\sharp\sharp$ ). Până în sec. 18, **d.** se folosea în notație și pentru a anula bemolul (v. *becar*). Echiv. it. *diesis* (2); germ. *Kreuz*; engl. *sharp*. V. *alterație*; *armură*; *solmizație*. (I.R.)

**diferencia** (cuv. sp. [diferenθia]„variație”), denumire dată în sec. 16 (după L. de Narvaez) unui șir de variațiuni (3) pentru laută\*, vihuela\*, orgă\* sau alte instrumente cu claviatură\*, compuse pe melodii de largă circulație (populare sau liturgice). Modele: lucrările lui Cabezon și Narvaez.

**difonic, sistem ~ (BIZ.) v. sistem (II).**

**difuzor**, dispozitiv de transformare a undelor electromagnetice a unor curenți electrici în putere sonoră, prin punerea în vibrație a unei membrane sau a unui cornet. Folosit inițial în dispozitive de radiorecepție, **d.** a devenit parte componentă a sistemelor de redare sonoră (picup, magnetofon\* etc.), unde se întrebunțează uneori două sau chiar mai multe **d.** în scopul redării stereofonice\* a înregistrării sau corespunzător diferitelor benzi de frecvență\* (sunete joase, medii, înalte). V. *megafon* (1) (D.U.)

**digitație** (< it. *digitazione* și *diteggiatura*, de la lat. *digitus* „deget”), repartizarea rolului fiecărui deget în desfășurarea execuției instrumentale, în vederea obținerii sunetelor și a realizării frazării\* corecte. La instr. de suflat din alamă prevăzute cu clape\*, **d.** este relativ simplă, deoarece instrumentistul obține sunetele nu numai prin manevrarea, cu mâna dreaptă a celor 3 (uneori 4) clape ale ventilelor\*, ci și prin intensitatea suflului, ceea ce face posibilă apariția sunetelor armonice\* naturale. Dimpotrivă, la instr. de suflat din lemn, **d.** este complicată, instrumentistul trebuind să mânuiască cu degetele ambelor mâini nu numai orificiile și clapele instr. care produc sunetele scării de bază ci și clapele corespunzătoare sunetelor cromatice\*. Unul și același sunet poate fi obținut adesea prin mai multe grifuri (< germ. *Griff* „apucare”), degetele fiind solicitate în diferite feluri. La instr. cu claviatură\*, **d.** a evoluat de la întrebuințarea în epoca barocului\* a numai trei degete la aceea a întregii mâini (Carl Philip Emmanuel Bach statornicea introducerea și a degetului mare și a celui mic de la ambele mâini). Odată cu dezvoltarea virtuozității romantice, **d.** a depășit canoanele tradiționale, fiind supusă, prin varietatea ei, necesității redării unor structuri melodice [legato\*-ul la pian de ex. obținându-se și prin intermediul pedalei (1)], acordice sau ritmice tot mai complicate precum și a intențiilor stilistice ale interpretului. La instr. cu coarde și cu arcuș, **d.** este în funcție de poziția (2) utilizată iar „călcarea” coardei evită de regulă sonoritatea coardei\* libere (notată cu 0); degetele, începând cu arătătorul, sunt notate cu cifre de la 1 la 4; la vcl. se utilizează în pozițiile înalte și degetul mare (v. *Daumen*). **D.** poate servi sau stânjeni o tehnică instr., dar mai ales influența stilul\* interpretativ. Astfel, la instr. cu coarde, **d.** înseamnă: alegerea coardei,

determinând diferențe timbrale\*; stabilirea unui nivel expresiv unitar sau haotic (fiecare deget având o anumită forță de vibrație); articularea\* sobră sau dulceagă (dacă se abuzează de alunecări excesive) a discursului muzical. Ex. partea I-a din *Sonata în la major pt. vl. și pian* de César Franck:



În primul ex. (d. Adolf Busch) *alunecarea* degetelor 2 și 3 dizolvă tensiunea frazei\*. Al doilea ex. (d. Enescu) aduce prin *extensie* o arcuire adecvată atmosferei elevate, proprie inspirației lui César Franck. Echiv. fr. *doigté*; germ. *Fingersatz* și *Applikatur* (închelit); it. *applicatura*; engl. *fingerling*. (G.M.)

**diamb** (< gr. διῶμβος, din adv. δίς, „de două ori” + ἴμβος, „iamb”), dipodie iambică: **D.** (și nu iambul\* izolat) este unitatea metrică de bază în versurile iambice. (A.M.)

**diletant**, persoană în ale cărei preocupări intră, în plan secundar, și muzica, în măsura în care poate face față exigențelor respectivei arte. Lipsit de bagajul de cunoștințe necesare, diletantul dovedește limite atât în înțelegerea cât și în interpretarea muzicii. V. amator. (I.R.)

**dimetru** (< gr. δίμετρος, din adv. δίς, „de două ori” + μέτρον, „metru”), (în prozodia\* antică) grupare a două unități metrice (metri). În majoritatea versurilor, metrul (3) coincide cu piciorul (1) și astfel **d.** e format din două picioare. În versurile iambice, trohaice și anapestice, unitatea metrică este dipodia\*, **d.** conținând astfel câte patru picioare iambice, trohaice sau anapestice. (A.M.)

**diminuare 1.** în notație\*, în general, reducerea proporțională a valorii\* notelor unei teme sau motiv. **2.** Ca procedeu polif., o versiune a temei\* în valori mai mici decât celele ale originalului. **3.** În muzica proporțională [v. notație (III)], **d.** înseamnă de obicei reducerea la jumătate a valorii notelor și

este indicată printr-o bară verticală care traversează semnul de măsură. V. *alla breve*: *♩*. 4. Ca procedeu de ornamentare\* (v. și ornamente): divizarea liberă a unei note\* (valori); în sec. 17 și 18, astfel de **d.**, numite și *fredono*, nu sunt scrise ci lăsate, la voia interpretului, și pot fi făcute, de pildă, la repriza\*

unei piese lente sau la al doilea cuplet (1, 2) al unei arii (1). Ant.: *augmentare\**. (A.J.)

**diminuendo** (cuv. it. „diminuând, scăzând”), indicație de nuanță prin care se cere reducerea intensității (2) sunetului. Abrev. *dimin.*, *dim.* Sin: *decreasing\**. (B.C.)

**dinamică** (< gr. δύναμις [*dynamis*], „putere”) **1.** Nuanțarea intensității (2) sonore. Practic, orice execuție muzicală are o **d.**, spontană sau conștientă, constantă sau schimbătoare; schimbările **d.** pot fi treptate sau subite. O schimbare **d.** subită se produce ori de câte ori o sursă sonoră de o intensitate relativ puternică alternează cu una mai slabă (de ex. *responsorium*–*versus\** *tutti\**–*solo\**). Primele indicații dinamice (G. Gabrieli, *Sonata pian e forte*, 1597) conturează o asemenea **d.** „de terasă”, pe alocuri însă fără să se schimbe, concomitent cu schimbarea **d.**, și sursa sonoră. Cea de a treia „treaptă” **d.**, *pianissimo\**, apare în cadrul **d.** de terasă, caracteristică pentru întregul baroc\*, drept ecou\* în cadrul secțiunilor *piano\**, contrastante la rândul lor cu secțiunile *forte\**. În cursul sec. 18 apar indicațiile dinamice mai diferențiate ca *meno piano*, *poco piano*, *mezzoforte\**, *quasi forte* etc. precum și indicațiile referitoare la o singură notă\* (ex. *sforzando\**) exploatându-se din ce în ce mai larg și schimbările dinamice treptate (notoriul „*crescendo\** *mannheimez\**”). Procesul de diferențiere a **d.** culminează în romantismul\* târziu (gama nuanțelor dinamice folosite de Ceaikowski se extinde de la *ffff* la *ppppp!*) și în creația unor

compozitori ai sec. 20, printre care se numără și Enescu. Tratarea intensității drept unul dintre parametrii\* principali ai muzicii ca și serializarea (v. serialism) acesteia (O. Messiaen, P. Boulez, K. Stockhausen) constituie aportul cel mai substanțial al muzicii contemporane la istoria **d.** (1). Termenul a fost adoptat, probabil, de H. G. Nägel (1810). **D.** a fost întemeiat de H. Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884), care trata **d.** în strânsă corelație cu agogica\* (Fr.L.)

**dinamice, indicații și semne** ~, *Forte*\* și derivatele sale (*f*, *ff*, *fff*, *ffff*, *fffff*) indică nuanțe (relativ) tari, *piano*\* și derivatele sale (*p*, *pp*, *ppp*) nuanțe slabe, *mezza voce*\* *mezzoforte*\* (*mf*), *mezzopiano* (*mp*), *poco forte*, *poco piano* nuanțe medii, intermediare, *più forte* și *più piano* nuanțe raportate la nuanța precedentă, *crescendo*\* (*cresc.*, <) întărirea treptată iar *de(s)crescendo*\* sau *diminuendo*\* (*dim.*, >) slăbirea treptată a intensității\*. (Sin.: semne de nuanță). **D.** care se referă la o singură notă ca *fortepiano*\* (*fp*), *forzato*\*, *sforzato* sau *sforzando*\* (*fz*, *sf*, *sfz*), *forzattissimo* (*ffz*), *mezzofortepiano* (*mfp*) sunt în același timp și indicații de articulare\*: *rinforzando*\* (*rf*, *rfz*, *rinf.*), care indică un *crescendo*\* energic și rapid, pe o singură notă sau pe un fragment muzical scurt, uneori apare și ca sin. cu *sforzato*, iar *calando*\*, *deficiendo*, *morendo*\* și *smorzando*\* sunt indicații comune dinamicii și agogicii\*. Există și numeroase indicații de tehnică instr. cu univoce implicații dinamice: *organo pleno*\* , *sotto voce*\* *con sordino*\*, *una corda*\* *tutte le corde* etc. (Fr.L.)

**diode v. canon (2)**

**diphonum** (pl. *diphona*) v. **bicinium**.

**dipodie** (< gr. *διποδία* [*δίπους*], de la adv. *δίς*, „de două ori” + *πούς*, „picior”). 1. grupare de două picioare (1) formând o singură unitate metrică. Sin.: *syzyge* [*συζυγία*, „unire”, „cuplu”]. (A.M.) 2. Un fel de dans lacedemonian: *διποδιάζω*, „a dansa dipodia” (Aristofan, *Lysistrata*, 1243). (D.S.)

**dirge** (cuv. engl. [*dɑːrdʒ*]) (în muzica engleză), piesă, la origine vocală, apoi și instrumentală, cântată mai ales la ceremoniile funebre. Termenul e o corupție a cuvântului latin *dirige* (*Dominum*) cu care începe prima antienă [v. antifon (II)] din slujba de înmormântare. (A.M.)

**dirijat**, conducere tehnico-interpretativă a unui ansamblu\* muzical orchestral, vocal sau combinat ce transpune în act sonor o partitură\* simfonică, de operă, concertantă, corală etc. Coordonarea unor formații\* camerale de mare cuprindere și complexitate (d. ex. *Simfonia de cameră* de Enescu) necesită, de asemenea, exercitarea unei funcții dirijorale. La repetițiile pregătitoare precumpănesc atribuțiile tehnice de îndeplinire a indicațiilor textului muzical, dirijorul putând da explicații verbale, să reia, să exemplifice uneori el însuși; în concert (spectacol) atribuțiile artistice, exercitate prin mijlocirea tactării\*, mimicii, gestului și atitudinii evocatoare, sugestive. **D.** atribuie mâinii drepte, folosind de obicei bagheta\*, rolul indicării măsurilor\* și tempoului (2); stânga figurează expresivitatea, frazarea\*, nuanțele\*, accentele\*. Mișcărilor dirijorale au o funcție convențională în scheme metro-ritmice și una de esență emoțională figurând sensurile, dramaturgia specifică a compoziției (1), raporturile dintre sunete, grupe și familii instr. din ansamblu, dinamica\*, agogica\*. (V. tactare.) Necesitatea unui coordonator și conducător s-a născut deîndată ce oamenii au început să cânte ori să vorbească în grup. În tragedia\* vechilor greci, „corul” era sincronizat prin bătăi din picioare: producând un zgomot neplăcut, acestea au fost înlocuite apoi prin cheironomie\* – indicarea unduirilor glasurilor prin mișcările brațului și degetelor. Practica a fost moștenită și în cântarea gregoriană\*. Diferențierea și complexitatea împletirilor de voci (2) (polifonia), introducerea măsurării exacte a duratelor (I, 1) fiecărui sunet dintr-un ansamblu a impus și permis pe urmă ca șeful acestuia să „bată măsura” – reperul general. Odată cu începuturile operii\* se ivește dirijorul clavecinist care conducea cântând el însuși, susținând recitativele\*, întregind armonic ansamblul prin realizarea basului cifrat\*. Uneori intervenea, ajutând primul violonist (concertmaestrul\*) pentru a restabili un tempo, imprima corectitudinea în ritm. Până în sec. 18, compozitorii își dirijau ei înșiși lucrările participând de la clavecin, orgă sau vl. la executarea lor. Ansamblul muzical, limbajul simfonic se complică neconținut în sec. 19, interpretarea devenind astfel o chestiune de specialitate. Nemaiputându-i face față, și absorbiți de grijile creației, compozitorii abandonează în

general **d.** ca o artă aparte. Berlioz, Wagner, Weingartner etc. s-au produs și ca teoreticieni ai conducerii măiestrite, fundamentând o știință dirijorală. În sec. 20 a apărut o strălucită pleiadă de dirijori ale căror nume s-au impus pe măsura internaționalizării vieții artistice: Toscanini, Furtwängler, Karajan etc. Dintre români cităm pe George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Sergiu Celibidache. Interpretarea dirijorală e un act complex de „recreare” ce tinde să egaleze virtuțile compoziției înseși. (E.P.).

**dirty tones** (JAZZ) (cuv. engl. argotic [ˈdɑ:rti] „sunete murdare”), sunete de o sonoritate voit aspră, rugoasă, „găjăită”, obținute la instrumentele de alamă prin folosirea surdinelor\* și o perturbare controlată a emisiunii sunetului. Ellington întrebuițează emisiunea **d.t.** în scopul exacerării expresiei în lucrările de stil „junglă” (jungle Style). Se pot obține și la cl. sau sax. Sin.: *growl*. (M.B.) **dis**, re\* *diez*\*, în terminologia muzicală germană.

**disc** (< gr. δίσκος [diskos]; it. *disco*; fr. *disque*; engl. *record*; germ. *Schallplatte*), unul dintre mijloacele de comunicare în masă, instrument de conservare și reproducere a fenomenului sonor, cu o largă aplicare îndeosebi în domeniul muzicii. În 1877 francezul Charles Cros și americanul Thomas Alva Edison propun aproape simultan imprimarea sunetului prin mijlocirea inciziilor pe un cilindru (v. fonograf). Cilindrul de ceară al lui Edison a fost treptat înlocuit de **d.** care, inventat de Emil Berliner în 1887, oferea posibilitatea editării unui număr nelimitat de copii după înregistrarea\* primară, gravată pe așa-numita „matriță”. Pentru înregistrările pe **d.** timp de patru decenii a fost folosit un procedeu artizanal, constând în incizia unor șanțuri de adâncimi variabile, obținute datorită transformării vibrațiilor aerului prin mijloace mecanice. Este perioada înregistrărilor *meccanice* sau *acustice*. Din 1925, odată cu folosirea microfoanelor\* pentru transmiterea semnalului sonor, începe perioada *înregistrărilor electrice*. După 1945, două invenții revoluționază tehnologia **d.**: banda de magnetofon\* permite realizarea unor înregistrări primare de o calitate superioară, iar utilizarea policlorurei de vinil fabricarea **d.** cu șanțuri foarte mici (fr. *microsilon*), de lungă durată și cu o înaltă calitate a redării spectrului de timbruri\* și intensități\*; reducerea

vitezei de rotire a **d.** de la 78 de ture pe minut la 45 sau 33 ½ a contribuit de asemenea la creșterea duratei unei fețe de **d.** de la 4 la ca. 30 de minute. Este perioada „**d.** de lungă durată” (engl. L. P. = *long playing*). Aplicarea industrială a înregistrărilor stereofonice [v. stereofonie (1)] aduce îmbogățiri considerabile în direcția situării spațiale a surselor sonore, efectul de „perspectivă” contribuind la crearea unei audiții cât mai apropiată de cea directă, din sala de concert\*. De o mult mai mică dimensiune, discul compact (CD) apărut în anii '80 ai sec. 20 are o foarte mare capacitate de stocare a informației sonore (80' maximum), fidelitate și durabilitate superioare celor ale **d.** analog. În România, primele înregistrări sonore datează din primul deceniu al sec. 20. Marile case internaționale de **d.** își creează filiale românești în perioada 1920–1930. În 1933 este înființată casa românească „Electrecord”. (R.G.)

**discant** (< lat. *discantus*; fr. *déchant* sau *dessus*; germ. *Diskant*; engl. *discant* sau *descant*; it. *discanto*) **I.** În diferite perioade ale polifoniei\* vocale a Ev. med., termenul vehiculează sensuri deosebite: 1. în jurul sec. 12, **d.** este vocea (2) plasată deasupra *cantus firmus*\*-ului. 2. În epoca imediat următoare (sec. 12–13), noțiunea își lărgeste sfera, subsumând orice tip de compoziție polif. și devenind astfel sin. cu: *organum*\*, *diaphonia*, *contrapunctus*. 3. **D. englez** (denumit în Anglia *faburden*, după fr. *faux bourdon*\* și it. *falso bordone*), se referă la diafonia în cvarte, terțe și sexte, peste *cantus firmus*, practică nu numai de către compozitorii engl. ci și de către cei fr. și it. **II.** Printr-o extensie și mai amplă, **d.** a ajuns să desemneze: 1. Vocea (2) cea mai înaltă a unei texturi arm. sau polif., vocale sau instr. 2. Unele registre (**II**, 1) înalte ale orgii\* și armoniului\*. 3. Regiunea superioară – în principiu de sopr. – în care se înscrie în general ambitusul (1) unui instr. (ex. *viola d.* – v. *viole*) sau numai zona acută a unui instr. (ex. la pian). (S.R.).

**discografie** (< gr. *diskos* „disc” și *graphein* „a scrie”) 1. Studiu științific asupra înregistrărilor pe disc\*, analizate sub dublul aspect al realizării artistice și tehnice. 2. Totalitatea înregistrărilor pe discuri ale unui autor sau interpret V.: *fonotecă*. (R.G.)

**discordanță v. concordanță** (2).

**discotecă** (< gr. *diskos*, „disc” și *theké*, „dulap”), arhivă de discuri\*. V. *fonotecă*.

**disdiapason** (cuv. gr. *δις διὰ πασσών*, *dis* „de două ori” + *diapason* [1]), denumirea dublei octave\* în muzică greacă\* antică.

**disis, re\*** *dublu diez\**, în terminologia muzicală germană.

**disjunct v. conjunct.**

**disonanță**, relație succesivă sau (mai ales) simultană de sunete a căror audição produce o impresie dezagreabilă, de dezechilibru, încordare și care implică „mişcare” în raport cu consonanța\*. Determinarea teoretică (implicat acustică) a *d.* este intim legată de aceea a consonanței, încât tratarea în sine a noțiunii este dictată de necesități în primul rând metodologice. ■ Din punct de vedere istoric (stilistic), *d.* impune totuși unele distincții tehnice căci, în fond, nu atât situația consonanței este controversabilă de-a lungul unei succesiuni de stiluri componistice, cât mai ales aceea a *d.* care a constituit teatrul unor treptate, uneori radicale schimbări de optică. ■ S-ar putea admite că în mai toate stilurile ce au culminat cu acela al clasicismului\* *d.* au fost considerate secunde\* mari și mici, septimele\* mari și mici și toate intervalele\* mărite și micșorate (deși în anumite situații provocate de enarmonie (2) o secundă mărită poate deveni terță\* mică iar o terță micșorată secundă mare etc.). Tratarea *d.* și principalele ei reguli au fost stabilite încă în cadrul contrapunctului\* (în special al celui înflorit), prin pași tipici de secundă care, după situația în care se produc, se numesc: note de pasaj\*, broderie\*, întârziere\*, anticipație\* și cambiată\*. În linii mari, sub forma notelor străine de acord\*, aceiași pași de secundă sunt tipici și pentru armonie (III, 1, 2), ei reprezentând modalitatea rezolvării\* *d.* În afară de aceste accepții de *d.*, în armonie, consonante sunt trisonurile (după teoria funcțională riemanniană numai cele ale T, D și S) dar disonante sunt acordurile formate prin suprapunerea a mai mult de două terțe, situație în care deși componentele acordului (terțele) sunt considerate consonante, rezultanta lor – acordurile de septimă, nonă\* etc. – sunt disonante. Tocmai consonanța relativă (imperfectă) a terței creează acest paradox al unui grad în plus în tolerarea *d.*, în timp ce, așa cum remarcă unele tratate (S. Karg-Elert), toleranța este cu un grad mai restrânsă în cazul consonanțelor

propriu-zise, încât sunt suficiente numai două cvinte perfecte suprapuse și executate armonic pentru a da naștere unei *d.* Atonalismul\* și dodecafonie\* au anulat practic contradicția consonanță–*d.*, „stilurile” acestea putând fi considerate stiluri disonante (consonanța cunoscând o situație de excepție, mult inferioară frecvenței *d.* în vechile stiluri), ceea ce dovedește, o dată în plus, relativitatea statutului *d.*, inexistența unor criterii precise privind proporțiile „admise” ale unui „amestec” al consonanțelor cu *d.* (G.F.)

**dispondeu** (< gr. *δισπόδετος*, *δῖς*, „de 2 ori” + *σπονδεῖτος*, *spondeu\**), dipodie\* spondaică: — — — — . (A.M.)

**distanțial, principiu** ~, principiu, emis de C. Stumpf, potrivit căruia procesele melodice, cu deosebire cele monodice\*, sunt guvernate de o apreciere inconștientă a distanțelor intervalice. Această explicație psihologistă a nașterii structurii melodice se bazează pe observația că la intonarea (I, 1, 3) intervalelor\* de către subiecți aparținând culturilor primitive sau unora neinstruiți fie că acuratețea intervalului corespunde numai arareori raporturilor matematice simple ale vibrațiilor\* fie că această trăire distanțială este singura reprezentare (inconștientă) a spațiului sonor (de unde distanța în sine devine măsurabilă). Ceea ce este îndeajuns de clar pentru cercetătorul modern, și anume: capacitatea selectivă a auzului\* (v. și consonanță; sunet) de a organiza logaritmice\* continuum-ul frecvențelor\*, de unde și aproximația intonației dar și „corectarea” ei în cazul unei cântări prea false (de ex. în cazul unui instr. dezacordat), devenise un argument, dedus pe cale empirică, de către Aristoxenos, care spunea că intervalele muzicale sunt trăite și nu conforme cu rapoartele gamei pitagoreice. Teoreticianul grec deschidea astfel calea unei aprecieri psihologiste a fenomenului sonor și preconiza mai curând intervenția unor etaloane echidistante în măsurarea spațiului sonor decât a unor organizări proporționale (amintita gamă pitagoreică sau gama naturală\* din Renaștere\*). Dacă proporționalitatea acestor game a fecundat numeroasele speculații numeric-geometrice ale antic., ev. med. și Renașterii, gândirea mai nouă de tip geometric aplicată spațiului sonor pornește, fără îndoială, de la egalizarea distanțelor operată prin temperare\*. În acest sens, *d.* vădește numai o apropiere formală de noua viziune geometrică, esența fenomenală a



celor două puncte de vedere fiind diferită. V. *consonantic, principiu; dodecafonie; polarism; proporție; simetrie.* (G.F.)

**distinctio** (cuv. lat.), termen de bază al teoriei medievale: în muzica greg.\* desemnează, în general, prin analogie cu cezura\* efectuată într-un discurs, diviziunea prin punctuație a melodiei (o pauză urmând unui grup mai mare de neume [v. notație (III)]; în *cantus planus\**, d. este o semifrază a cărei scurtă melismă\* terminală conduce nu spre *vox finalis* (v. finală) ci spre un ton vecin. (A.J.)

**distonare**, abatere de la intonația (I, 1) justă. V. *auz.*

**ditiramb** (< gr. διθύραμβος [*dithyrambos*] „de două ori născut [din Semele și din coapsa lui Zeus]”, epitet al lui Dionysos). Cuvânt de origine, probabil, frigică. La vechii greci, într-o primă fază, a fost un cântec coral dansat în cinstea zeului Dionysos. Ulterior (începând să se detașeze soliști), genul căpătând cu timpul un anumit caracter dramatic. Acompaniamentul era asigurat de unul sau mai mulți auleți (v. aulos). A contribuit la nașterea tragediei\*. (A.M.)

**diton** (< gr. δίτονος [*ditonos*], „două tonuri”), (în teoria muzicală greacă antică) denumirea intervalului de terță\* mare, format din 2 tonuri\*. În tetracordurile\* (genurile) diatonic\* și cromatic\*, d. era un interval compus (cele simple fiind semitonul\* și tonul), format de treapta I cu II, în sens descendent. În tetracordul (genul) enarmonic (1), d. era însă un interval simplu, fiind format de treapta I cu II. Ca mărime, d. făcea parte din grupa celor 4 intervale mici: semitonul (*hemitonion*), tonul (*tonos*), terța mică (*trihemitonion*) și terța mare (*ditonon*). V. *diesis*. (D.U.)

**ditroheu** (< gr. διτροχαιος, δίσ, „de 2 ori” + τροχαιος, troheu), dipodie\* trohaică: -U-U. D. (și nu troheul\* izolat) formează unitatea metrică de bază în versurile trohaice. Sin. *dichoreu* [διχόρειος]. (A.M.)

**divertissement** (it. *divertimento*; fr. *divertissement*) 1. Compoziție (I) instrumentală în genul unei suite\*, alcătuită din piese de obicei scurte, având adesea mișcări [tempo (2)-uri] de dans\*. D. a apărut în a doua jumătate a sec. 18, ca înlocuitor al partitei\*. D. a constituit un gen preferat al manifestărilor în aer liber, mai ales la Viena (Haydn a compus 66 d., Mozart 21), fiind o muzică recreativă. Genuri înrudite cu d.: serenada\*,

casatiunea\*. Sin. (actual): *potpouriu\**. 2. Titlu atribuit de compozitorii contemporani anumitor lucrări de ținută gravă, dar cu o formă liberă (ex. Bartók, *Divertimento*; Capoianu, *D. pentru orch. de coarde și două cl.*). 3. Interludiu (3); sin. *episod*. 4. Denumire utilizată de unii autori pentru întreaga parte de dezvoltare\* a fugii\*. Începe după încheierea expoziției\*, având o extensiune aproximativ de două ori mai mare decât aceasta. Constă din expuneri ale temeii\* în diferite tonalități (2), legate între ele prin episoade de dimensiuni variabile. (L.C.)

**divisi** (cuv. it. „împărțiți, separați, divizați”) indicație ce impune împărțirea partidei\* unui aceluiași grup de instr. de coarde din orch. (ex. vl.) în 2-4 subgrupuri, astfel ca fiecare subgrup să execute câte o voce (2). Abrev. *div.*, *div. a 3*, *div. a 4*. Revenirea se face prin *non div.* sau *unisono\**. (B.C.)

**division viol** (cuv. engl.) [di'viʃ(ə)n 'vaiə], tip de *viola da gamba\**, cu același acordaj (1), utilizat numai solistic.

**diviziune**, termen generic aplicat la împărțirea sau fracționarea după reguli specifice a unor elemente ale muzicii: 1. D. *normală* a valorii\* notelor este *binară\**, dacă nota \* întreagă se împarte prin 2, 4, 8 etc.

$$o = 2 \text{ } \underline{\underline{d}} = 4 \text{ } \underline{\underline{d}} = 8 \text{ } \underline{\underline{d}} = 16 \text{ } \underline{\underline{d}} = 32 \text{ } \underline{\underline{d}} = 64 \text{ } \underline{\underline{d}}$$

în care caz se determină grafic ritmul\* binar (cu accente (II, 7) din 2 în 2 elemente ritmice:

•  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  etc). D. normală a notei întregi cu punct este *ternară\**, dacă împărțirea se face cu 3, 6, 12 etc.:

$$o = 3 \text{ } \underline{\underline{d}} = 6 \text{ } \underline{\underline{d}} = 12 \text{ } \underline{\underline{d}} = 24 \text{ } \underline{\underline{d}}$$

în care caz se determină grafic ritmul ternar (cu accente din 3 în 3 elemente ritmice)

$\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  sau  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  Nu numai nota întreagă (cu sau fără punct) poate fi împărțită ca mai sus, ci și diferitele ei fracțiuni. Există și d. *exceptionale* sau *neregulate* ale ambelor valori, cu care se obțin diferite efecte expresive-ritmice. Ex.: *trioletul\**:

$$o = \underline{\underline{d}} \underline{\underline{d}} \underline{\underline{d}}$$
 în loc de  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$  sau  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$

$$\text{duoletul*}: o = \underline{\underline{d}} \underline{\underline{d}}$$
 în loc de  $\underline{\underline{d}}$   $\underline{\underline{d}}$

Alte d. excepționale ale valorii notelor sunt *cvartoletul\**, *cvintoletul\**, *sextoletul\** etc. (ex. 1). 2. **D. măsurilor**, v. *măsură*. 3. **D. octavei\***, v. *gamă*; mod; tetracord; pentacord. 4. **D. intervalelor\*** se efectuează, în sistemul egal temperat\*, în părți egale sau neegale. Ex.: secunda\* mare (tonul\*) se împarte în două secunde mici (semitonuri\*) egale, dar octava se poate împărți fie în intervale egale (12 semitonuri sau 6 tonuri sau 4 terțe\* mici sau 3 terțe mari), fie neegale (1 cvartă\* + 1 cvintă\* sau 1 terță mare + 1 sextă mică). În sistemele netemperale\* nici un interval, de orice mărime, nu se poate diviza în părți egale, ceea ce a constituit unul din motivele principale ale părăsirii lor și adoptării sistemului egal temperat. 5. (acustică). În timpul vibrației unei coarde sau a coloanei de aer dintr-un tub sonor are loc o d. spontană a coardei sau a coloanei de aer, în elemente de 2, 3, 4, ... ori mai mici. **D.** prin 2 produce octava sunetului fundamental; prin 3, cvinta octavei; prin 4, cvarta cvintei octavei etc. În final, această d. dă naștere seriei sunetelor armonice\*. 6. (ist.) **D. armonică (geometrică)** și **d. aritmetică**, după concepția lui G. Zarlino, bazată pe fenomene acustice, reprezintă cele două moduri opuse în care pot vibra coardele sau aerul dintr-un tub sonor. **D. arm.** (notată convențional:  $1 : 1/2 : 1/3 : 1/4$  etc.) pleacă de la fracționarea regulată a unei coarde sau, ceea ce este totuna, de la o serie de coarde de lungimi tot mai mici, corespunzătoare rapoartelor din paranteză. Ultimele trei coarde produc acordul\*

perfect major\* pe tonica\* do (ex. 2). **D. aritmetică** (notată convențional:  $1 : 2 : 3 : 4$  etc.) pleacă de la o serie de coarde cu lungimi de 2, 3, 4, ... ori mai mari decât cea mai scurtă. Ultimele trei coarde produc acordul perfect minor\* pe tonica *la*. În alcătuirea celor două serii de sunete, unde Zarlino recunoaște existența tuturor intervalelor consonante\* pe care le admite, constă așa-numita *dualitate arm.* (v. *dualism*). După evidențierea ca atare a sunetelor arm. în sec. următor și după confirmarea lor științifică de către fizicianul J. Sauveur (1701), s-a văzut că acestea erau tocmai sunetele corespunzătoare **d. arm. zarliniene**. Ele au fost numite armonice *superioare*, pentru a le deosebi de cele *inferioare*, corespunzătoare **d. aritmetice**. Deși nici un fapt experimental nu a putut demonstra existența obiectivă distinctă a puterilor inferioare, ele au fost considerate de unii teoreticieni din sec. 18 (J.-Ph. Rameau, G. Tartini ș.a.) ca geneza naturală a acordului și a modului min., datorită paralelismului originii lor cu armonicele superioare.

*Bibliogr.*: Zarlino, G., *Le istituzioni harmoniche*, Veneția 1558; Sauveur, J., *Principes d'acoustique et de musique*, Paris, 1700-1701; Rameau, J.-Ph., *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*; același, *Génération harmonique*, Paris, 1722 și respectiv 1737; Tartini, G., *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754; Cuclin, D., *Tratat elementar de muzică*, Buc., 1946; Giuleanu, V. și Lușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D.U.)

ex. 1

(Fr. Liszt, *Grande Fantaisie de Bravoure*.)

## Diviziune (1)

diviziune armonică (geometrică)

ex. 2

acordul perfect major

acordul perfect minor

diviziune aritmetică

## Diviziune (6)

**Dixieland (Dixie)** ([ˈdiksɪlənd]), stil de jazz\* născut în jurul anului 1900, în zona sudică a S.U.A., stil în care se practică improvizatia\* colectivă pe trei voci (2) (cornet\*, cl., trb.). ■ Critica fr. desemnează prin **D.** maniera interpretării de către muzicienii albi a stilului „New Orleans”\* practicat de negri. (M.B.)

**dixtuor** (< fr. *dix* „zece”) 1. Formație instrumentală alcătuită din 10 instrumente. 2. Lucrare instr. de cameră scrisă pentru **d.** (1). Componența instr. a **d.** variază de la o lucrare la alta. De ex.: *Dixtuorul* pentru instr. de suflat de Enescu este scris pentru 2 fl., 1 ob., 1 corn engl. 2 cl., 2 fag., 2 corni. Echiv. germ. *Dezett*. (B.C.)

**d.m.**, abrev. pentru *dextra mano* (it. „mâna dreaptă”). V.: *abreviații; încrucișare* (2).

**do**, prima silabă de solmizație\*, desemnând, în unele țări de limbă romanică, tonul C\*. **D.** a înlocuit, din sec. 17, pe vechiul *ut*\*, prea puțin eufonic în solfegiere\*. Primul muzician care a folosit această silabă se pare că a fost G. Bononcini, în *Musico pratico* (1673). (A.J.)

**dobă (dubă)**, nume ce se dă instrumentelor populare românești cu două membrane întinse pe un cerc din lemn și al căror sunet se produce prin lovire cu bețe (tobe\*). Confecționarea este diferită de la o regiune la alta. Pe lângă rolul de marcarea a timpilor (2) în execuția muzicală **d.** se folosea și ca instr. de semnal. V. *darabană*. (L.B.)

**dodecafonie**, metodă de compoziție în muzica sec. 20, bazată pe utilizarea liberă a tuturor celor 12 semitonuri\* ale gamei\* cromatic\* temperate\*. **D.** a rezultat din unele acumulări în plan tehnic ce s-au manifestat în muzica europ. (mai ales germ. și austriacă), la sfârșitul sec. trecut și începutul acestui sec., global integrate în fenomenul atonalismului\*. Depășind cadrele stricte ale laboratorului de creație, **d.** a antrenat și o gândire structurală ce vizează viitoarea sistematizare a elementelor prin serie\*, ajungând la o viziune nouă asupra substanței și discursului muzical. Pe de altă parte, **d.** își leagă destinul de acela al Școlii vieneze\* modeme, șeful școlii, Schönberg, fiind considerat și inițiatorul acestei metode (chiar dacă J. M. Hauer a realizat mai înainte o serializare a elementelor cromatic\* ale melodicii). O definitivă aplicare a seriei\* Schönberg o obține în anul 1923, cu lucrarea *Cinci piese pentru pian*, după care elevii săi, Berg și Webern, o aplică cu consecvență.

Această istoric determinată situație în timp și spațiu a făcut ca **d.** să fie considerată, dincolo de virtuțile ei tehnice, drept unul dintre principalele curente ale primei jumătăți a sec.; din punct de vedere estetic însă, ea a interferat, în special, expresionismul\*, de la principiile căruia au pornit reprezentanții Școlii vieneze\* atunci când doreau un „idiom muzical expresionist” [obsesia unor formule (IV), atematismul și fărâmițarea conturului melodic, complicația ritmică, cultivarea intensă a disonanței\* în armonie (III, 1), „melodia timbrală” (*Klangfarbenmelodie*\*) etc.]. Opere ca *Wozzek* și *Lulu* de Berg, *Moise și Aaron* de Schönberg sau cantatele lui Webern sunt producții tipic expresioniste. Pe de altă parte, influențe ale neoclasicismului\* se manifestă în lucrări precum *Concertul de cameră pentru vl., pian și 13 instr. de suflat* de Berg, faptul putând fi considerat însă nu ca o aliniere la această tendință – căreia îi dăduse o replică și Stravinski – ci ca o necesitate interioară a **d.** de a-și „recupera” o anume fermitate a discursului, ritmica mai viguroasă și polif., unele elemente intonaționale (II, 2) perceptibile (așa se explică fărâmițarea de către Berg. în *Concertul pentru vl. și orch.* a unei serii compatibile cu acordul\* major\* sau citarea, în aceeași lucrare, a unui coral\* de Bach). Din rațiuni asemănătoare, o reclassificare a formei se produce la Webern, care imaginează structuri\* extrem de concise. Dintre cele două principii fundamentale ce au străjuit devenirea **d.**: utilizarea celor 12 semitonuri și serializarea lor, cel din urmă a câștigat treptat în importanță. Astfel, muzica urmașilor Școlii vieneze, Nono, Berio, Stockhausen, Boulez, influențată și de ideile lui Messiaen, se numește, printr-un consens unanim, serială. Deși principiul era conținut în metoda dodecafonică, prin serializarea efectuată atât orizontal (în melodie) cât și vertical (în armonie), serializarea devine ulterior integrală, extinzându-se în toți parametri\*: dinamică (1), timbru\*, atac (3). Totodată, muzica neo-serialiștilor (numiți și post-serialiști) părăsește cantonarea dogmatică în cercul închis al celor 12 sunete, în favoarea unui contur mai suplu, „muzicalizat” prin formule de vârstă uneori milenară și cu o „semantică” familiară (fenomenul începuse deja la Webern). Serialismul\*, care a păstrat ceva din ineditul discursului preconizat de **d.**, a facilitat astfel calea sintezelor, prin determinarea mai puțin rigidă a

facturii (mergând, prin reacție, până la situația contrară a indeterninării și a aleatorismului\*), calea pătrunderii în substanța muzicală a vechilor moduri\* sau a modurilor de esență folc., pe care o adoptă mai ales unii dintre compozitorii români postbelici. Echiv. germ. *Zwölftonmusik*. (G.F.)

**dodolă (dodoloaie)** v. **paparudă**.

**dogmatică** (BIZ.) (< gr. [τροπάριον] δογματικόν [*dogmaticon*]), slava care se cântă la vecernia\* mică și mare, de sâmbătă seara (pe cele opt churi\*), ca și din alte zile ale săptămânii, după stihirile\* de la „Doamne strigat-am” și după cele de la stihoavnă\*. Este numită astfel pentru că textul ei enunță o dogmă, respectiv aduce laudă Fecioarei și conține dogmele privitoare la persoana lui Iisus. Prin tradiție, alcătuitorul **d.** este Sf. Ioan Damaschiul (m. 749). (S.B.B.)

**dohmiac (dohmius)** (< gr. δογματικός, de la δόχος [*dohmios*], „oblic, transversal, sinuos”), δογματικὸν μέτρον, *vers dohmiac*, (în prozodia\* antică) unitate metrică alcătuită din 5-6 silabe. Este o varietate de vers antispastic\*. Forma cea mai frecventă este U - - U - . Se mai întâlnesc și picioarele\*: U U U - U - . Prin rezoluții și condensări, poate să îmbrace 15 forme diferite. (A.M., D.S.)

**doime**, valoare\* corespunzând jumătății unei note\* întregi. Se notează:  $\frac{1}{2}$ . Echiv. fr. *blanche*; it. *bianca*; engl. *minim*; germ. *Halbe Note*. (A.M.)

**doină**, stil muzical cu trăsături intonaționale (II, 2) și structurale proprii, aparținând genului liric neocazional. Terminologie pop.: „cântec lung”, „lung”, „îndelungat”, „oltenesc”, „ca la Jii” (Oltenia); „de codru” „de jale”, „de ducă”, „oltenesc”, „haiducesc”, „cucu” (Muntenia); „de jale”, „a frunzii” (Moldova), „hore lungă”, „de jele” (Transilvania). Se pare că termenul arhaic a fost *daina*, cuvânt de origine indo-europ., cunoscut astăzi și de popoarele lituanian și letonian, cu semnificație de cântec. În zilele noastre termenul *daina* s-a menținut în refrene\*, versuri, în cântecul\* de leagăn, cântecul liric etc. Deși originea **d.** se pierde în trecutul îndepărtat, aparține substratului, primele atestări le deținem din sec. 17 (Mathesius), apoi sec. 18 (D. Cantemir, Fr. Sulzer). **D.** a avut o importanță deosebită în viața poporului, îndeplinind mai multe funcții prin asocierea melodiei cu texte variate ocazionale (bocet\*, cântec de secetă, de nuntă, de leagăn) și neocazionale [cântec bătrânesc - v. baladă

(IV)]. Bela Bartók și Const. Brăiloiu, care i-au definit trăsăturile specifice, arată că până la începutul sec. 20, în unele regiuni (Oaș, Ugocea, Transilvania de S), **d.** și-a conservat plurifuncționalitatea. **D.** este o melopee\* pe care executantul o improvizează într-o continuă variație\*, pe baza unor formule (I, 4) și procedee tradiționale. Trăsături specifice: suflu larg al frazelor\* muzicale care se aștern pe versuri octosilabice, ritm\* liber, în *parlando rubato*, [v. sistem (II, 6)] gruparea formulelor în perioade\* muzicale ample, inegale (numite de C. Brăiloiu „strofe elastice”), în care se disting trei părți: *interjecția* (cu un profil anumit și caracter sporadic) continuată cu o *formulă inițială*, un număr variabil de *formule mediane* și *formula finală*, fiecare având trăsături proprii. Sunetele principale ale structurilor modale\* - cele mai frecvente sunt eolicul, doricul, cu sau fără trepte mobile, mai rar structuri pentatonice\* sau prepentatonice - sunt bogat ornamentate\*. Cei doi piloni, în interiorul cărora se desfășoară melopeea, sunt stabili, asigurând perioadei muzicale o configurație aparte. Deși în trecut **d.** a avut circulație generală, în ultimul sec. s-a menținut în S și E Carpaților, în Transilvania de N, mai rar în alte zone, unde însă se întâlnește mai mult în formă instr. Caracterul **d.** este reținut, intens liric, iar în asociație cu texte haiducești sau de revoltă socială devine dramatic, viguros (Delavrancea). Elemente stilistice: culoarea sunetului (în N Transilvaniei și al Olteniei; emisiune cu sunete „sughițate”, cu lovituri de glotă, emisiune numită de Bartók *Schluckstöne*), o anumită manieră de pronunțare a vocalelor, de purtare a vocii (I), de modificare a sunetului în timpul execuției, modalitatea de îmbinare a versului cu melodia, lărgirea versului peste tiparul octosilabic prin interjecții, refrene, „sunete de sprijin” (Cocișiu), utilizarea resurselor agogice, cu mari contraste de tensiune. **D.** exteriorizează o gamă variată de sentimente și idei, de un profund realism, specific artei orale: dragostea cu toate nuanțele sale, iubirea de muncă, îmbinată cu iubirea de natură, de pământul strămoșesc, jalea, atitudinea față de exploatare, de război, lupta pentru libertate socială. Temele haiducești, exprimate în viziune lirică, confirmă viața grea a poporului care și-a făurit din cântec un mijloc de „stămpărare”, de alinare a suferințelor, de solidarizare pentru același ideal. Astăzi, prin **d.** se înțelege, în mod eronat, orice melodie bogată în ornamente și executată în

*parlando rubato*. **D.** vocală este executată și din instr. tradiționale (fluiet\*, cimpoi\*, din frunză). Cu toate că stilul **d.** este unitar, s-au cristalizat, în decursul vremurilor, câteva diferențieri regionale care nu afectează trăsăturile fundamentale ale stilului muzical și straturile structurale, ca de ex.: **d.** de tip arhaic, **d.** „oltenescă”, care s-a dezvoltat în procesul execuției de profesioniști (lăutari\*), doina haiducească, doina-cântec, care, păstrând formulele specifice stilului improvizatoric, tinde să se cristalizeze în forme concise, fixe. **V. Rep. păstoresc.**

*Bibliogr.:* Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715; Sulzer, Fr., *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena, 1871; Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Kahane, Mariana, *Doina din Oltenia subcarpatică*, Rev. folc., nr. 2,

1963; Comișel, Emilia, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, Rev. folc., nr. 1-2, 1959; același, *Folclor muzical*, Buc., 1967; același, *Genurile muzicii populare românești*. Doina, în: SM 5, 1969; același, *Du style musical libre dans le folklore roumain* în: RRHA/TMC 23, 1976; Cernea, Eugenia, *Doina din nordul Transilvaniei*. Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice, în: SM 6, 1970. (E.C.).

**dolce** (cuv. it. „dulce, blând”; fr. *doux*) 1. Indicație de expresie prin care interpretul conferă dulceață și blândețe melodiei. Uneori se folosește și ca indicație de nuanță, echivalând cu *piano\**. 2. Numele unor registre (**II, 1**) de orgă\* (B.C.)

**dolcian** (cuv. it.; fr. *doucine*; sp. *dulcayana*; germ. *Dulzian*) 1. Denumirea fagotului\* primitiv. 2. Denumirea în ev. med. a oboaielor\* cu tuburi de

## VARĂ, VARĂ, PRIMĂVARĂ

Antologie - Muscel  
C. Brăiloiu

*Parlando rubato*  $\text{♩} = 96$  ( $\text{♩} = 192$ )

foa - ie ver - de săl - ci - oa - ră

Va - ră, va - ră, pri - mă - va - ră, va - ră, va - ră, —

pri - mă - va - ră la ză - pa - de

du - pa - fa - ră, — la ză - pa - de du - pa - fa - ră.

Să văz pe min - dra - n i - șoa - ră, Să văz

pă min - dra - n i - șoa - ră, Cuo - pi - la - șii - n

pie - lea — goa - lă, — Cuo - pi - la - șii - n pie - lea goa - lă.

formă cilindrică, instr. perimate astăzi. (W.D.) 3. Registru\* de orgă\* din metal (cilindric sau conic), construit cu rezonatori scurți (până la  $\frac{1}{4}$  din lungime), de 8', 16' (dar și 4', 32', chiar 64'). Are un sunet asemănător fagotului. V. Dulzian (germ.), Dulcian[e], Douçaine (fr.). (D.S.)

**dolore** (cuv. it. „durere”), indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter trist, dureros pasajului muzical astfel notat. Sin.: *con d*; *doloroso*; *dolente*. (B.C.).

**Dolzflöte v. flaut drept.**

**domestic** (BIZ.) (< gr. *δομέστικός* [*domesticos*]), denumirea celor doi conducători ai „corurilor” din strana\* dreaptă și stângă, subordonați protopsaltului\*. În sec. 18, *d.* din strana stângă a primit denumirea de *lampadar\** (*λαμπάδαριος*), fiind subordonat protopsaltului\*, care preia în aceeași epocă, și funcția *d.* din strana dreaptă. (S.B.B.)

**dominantă** (< lat. *dominare* „a stăpâni”), treapta\* a cincea a unei game\* diatonice\* în cadrul armoniei (III, 1) funcționale și acordul\* clădit pe această treaptă. Este cea mai importantă funcție\* alături de aceea a tonicii\*. Împună cu acordul (funcția) de subdominantă\*, determină tonalitatea (2). Acordul de *d.* are un înalt grad de atractivitate deoarece terța\* acestuia este sensibilă\* tonalității: acordul de *septimă de d.* conține și disonanța\* de septimă\* care

se comportă ca o sensibilă contrară, coborâtoare, față de sensibilă ascendentă a treptei a VII-a. *D.* a înlocuit noțiunile mai vechi ale modurilor (I, 3) medievale: *repercussa* (1) și *confinalis\**, investindu-le tocmai cu aceste virtuți funcționale pe care armonia le presupune. Abrev. în cifraj\*: *D.* (G.F.)

**domră** (*dompa*), instrument popular rusesc, cunoscut încă din sec. 16. Se întâlnește și în Asia Centrală. La început avea trei coarde, acordate (1) în cvarte\* perfecte, întinse pe o cutie de rezonanță\* de formă rotundă. Sunetul se produce prin ciupirea corzilor. Există mai multe tipuri de *d.* V. *laută*. (L.B.)

**dondaine** (cuv. fr.) v. **cimpoi**.

**Doppelharfe v. harfă.**

**doppione** (cuv. it.) , instrument de suflat cu ancie\* dublă, utilizat în evul mediu. Confectionat în mai multe mărimi (*discant-bas*) era înrudit cu *cromorna\**. (W.D.)

**double** (cuv. fr., „dublu”), vechi termen pentru variație (2); reluare ornamentată (v. ornamentare) a unei fraze\* muzicale, procedeu întrebuițat în muzica vocală și instr. fr. din. sec. 16–18 (Le Roy și Ballard, *Tiers liure de tabulature de gitarre*, 1552). ■ În Germania, *d.* desemnează variația unei fraze dintr-un dans\* (v ex.), în timp ce pentru variația unei arii (1) se folosea termenul de *variatio*. V.: *diminuare* (4); *proportio*. (A.J.)

(J. S. Bach, Sarabandă și double din Partita nr. 1 pentru Vnă solo)

**double bass viol** (cuv. engl.) v. **viola contrabasso**.

**doucine** (cuv. fr.) v. **dolcian**.

**douçaine** (cuv. fr.) 1. Instrument de suflat medieval cu ancie\* dublă, de registru (I) grav, având tubul de formă conică. 2. Registru (I, 1) de orgă\* de 8' sau 16'. V. *dolcian*. (W.D.)

**doxastarion** (< gr. δόξαστάριον, δόξαστικα-ριον), carte de cântări numite slave sau slavoslovii (început cu formula „Slavă...” sau „Mărire Tatălui”). În general **d.** conțin slave de la vecernie\* și utrenie\* din perioada octoihului\*, a penticostarului\* și a triodului\*. Din punct de vedere poetic, slavele cuprind 10–20 de versuri, încheie un grup de stihiri\* (strofe) și se găsesc aproape în toate slujbele bis. Sunt scrise de obicei într-un stil melodic mai larg, în mișcare potolită (stihiric v. *eh; stil*). (N.M.)

**doxologie** (< gr. δόξολογία, de la δόξα [*doxa*], „slavă”), denumire a imnului (I) lui Antinogen (m. 196) Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ („Slavă întru cei de Sus, lui Dumnezeu”), ce se cântă sau se citește la sfârșitul utreniei\*. Când se cântă (în duminici și sărbători), poartă denumirea de *d. mare* (δόξολογία μεγάλη) iar când (în restul zilelor) se citește, se numește *d. mică* (δόξολογία μικρά). Tot *d. mică* se numește uneori ecfonisul\* (formula de încheiere a ecteniilor\*), precum și imnul trinitar din sec. 4 (Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ Ἁγίῳ Πνεύματι, „Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh”). **D. mare** este cunoscută încă de la sfârșitul sec. 1, indicații despre utilizarea ei găsindu-se în *Codicele alexandrin*, la Sf. Athanasie cel Mare (m. 374) și la Sf. Ioan Hrisostomul (sec. 4). (S.B.B.)

**dramă liturgică**, tip de dramă muzicală care s-a dezvoltat în cadrul slujbei religioase catolice, aproximativ între sec. 10–13. A luat naștere ca urmare a amplificării treptate a unor tropi\* sub formă de dialog cântat (mai întâi în liturghia\* de Paști, apoi în cea de Crăciun) în scopul redării mai plastice, mai convingătoare a unor scene biblice. La început, acest dialog, interpretat de câțiva clerici, se baza pe fragmente melodice și texte greg. (v. gregoriană, muzică), adaptate și adăugate (de creatori anonimi) acestui moment special al desfășurării liturgice. Cu timpul, dialogul se lărgește, se înmulțesc replicile și, în consecință, numărul personajelor. Apar costumații speciale iar în faza de apogeu a genului, se apelează și la o aparatură tehnică, desigur primitivă; tropii de altădată se transformă în adevărate spectacole în interiorul bis. (reprezentările aveau loc în dreptul

altarului). Textul devine aproape un libret\* de operă\* replicile urmând cu timpul să fie versificate și dispuse în strofe. Interpreții capătă indicații de gestică și mimică. Din punct de vedere muzical, se face simțită tot mai mult influența melodiilor profane ale trubadurilor\* și truverilor\*, **d.** căpătând aspectul unor creații originale. La început, cântarea era monodică\*, mai târziu se poate presupune că se foloseau și formule polif. ale timpului; astfel, solo-uri vocale alterneau cu dialoguri sau coruri. În acest moment se foloseau desigur pentru acomp. și instr. **D.** a anticipat cu câteva secole apariția teatrului laic și a operei. Sin.: *mister*. (O.B.)

**drăgaică**, sărbătoare populară din ciclul primăvară-vară, practică în zonele transcarpatice, la 24 iunie. A fost atestată de D. Cantemir. Un grup de fete, îmbrăcate în costume speciale, împodobite cu cununi de **d.**, cu coliere la gât și la mâini, cu lenjerie de copil mic, își aleg o „mireasă” și un „mire” – numit „Drăgan”. Obiceiul sărbătorește maturizarea recoltei și se desfășoară în mai multe „acte”: împodobirea **D.**, pornirea în alai pe ulițe și pe holde „cu mâinile întinse și cu basmalele fluturând în vânt” (Cantemir), cântecul și jocul pe la case și pe străzi, darul. Jocul\* **d.** presupune o mare pricepere (se poartă bastoane sau săbii; în trecut și secere – Hasdeu) și este acompaniat de fluiet\*. Un „steag” asemenea celui al călușarilor\*, purtat de un băiețel, le însoțește pretutindeni. La răspântii se fac lupte, când se întâlnesc două grupe de **d.** Numărul **d.** variază: când sunt patru una este „mireasa”, alta „gărgălanci” și două „schimbătoare” (Hasdeu). Textul poetic descrie bucuria pentru începerea strângerii recoltei, urări de sănătate și belșug, adeseori versuri finale satirice. Melodia, în pentatonic\* I (pur sau evoluat), are formă fixă temară\* (ABBc), în ritm viu, binar\* aksak [al doilea timp alungit – v. sistem (II, 6)]. Melodia vocală este urmată de 2–3 dansuri vechi locale. În elementele sale esențiale, obiceiul se înrudește cu „Ispasul” din Transilvania și cu obiceiuri agrare ale altor popoare europ. și extraeurop. Astăzi, **d.** se mai păstrează în câteva sate din Teleorman; a fost preluată, datorită valorii artistice și spectaculoase a dansului și cântecului, de echipele artistice de amatori.

*Bibliogr.*: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Vicna, 1715; Mușlea I., Bârlca Ov., *Tipologia folclorului, din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Buc., 1970; Varagnac, A., *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, 1948; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E.C.)

**Dreher** (cuv. germ., „cel ce se învârtește”), dans popular în măsură\* ternară\*, în genul *Ländler\**-ului (ca un vals\* lent), obișnuit în Austria, Bavaria. (A.J.)

**Drehorgel** (cuv. germ.) v. **mecanice, instrumente. drămbă** (fr. *guimbarde*; germ. *Maultrommel*), vechi instr. pop. idiofon\*, de origine extrem-asiatică și cu arie de răspândire foarte largă. În Europa este semnalat din sec. 14. Este alcătuită dintr-o ramă de fier, în formă de pară, cu capetele libere, în mijlocul căreia este fixată o lamă de oțel. Sunetul se produce prin agitărea cu degetul a lamei, iar înălțimea acestuia variază în funcție de presiunea diferită a dinților (între care se țin capetele ramei). Cavitatea bucală funcționează ca rezonator. (L.B.)

**dualism**, concepție potrivit căreia bipolaritatea major-minoră a trisonului (v. acord), respectiv a modurilor (II) major\* și minor\* în cadrul armoniei (III, 2) tonal-funcționale, se supune unei aceleiași legități dialectice și și-ar avea originea în datele obiective ale fenomenului fizic al armonicilor\*. Remarcând individualitatea trisonului în urma impunerii treptate a armonicului, Zarlino aplica, într-un sens încă monist, procedeuul diviziunii (5) armonice, respectiv aritmetice, în fundamentarea acestuia (simpla recunoaștere a realității trisonului ca și noua expresie matematică găsită terței\* majore și minore nu sunt însă argumente pentru a-l desemna pe Zarlino – conform opiniei lui Riemann – ca pe cel dintâi dualist). Odată cu teoria lui Rameau asupra armoniei, atât trisonul cât și ceea ce mai târziu s-a numit tonalitate (1), și-au găsit o bază rațională în fenomenul armonicilor superioare ale unui sunet fundamental. Șirul primelor armonice a fost considerat modelul natural al trisonului major; „rezonanța” nu a putut oferi însă un asemenea model și pentru acordul minor (cu toate că Rameau a emis ipoteza armonicilor inferioare), astfel încât acesta precum și modul minor continuau a fi considerate un reflex al majorului. Ca o prelungire a teoriei afectelor\*, teorie care în ipostaza sa romantică se baza – și nu în ultimă instanță – pe dihotomia psihică dintre major și minor, această problemă a naturii oarecum misterioase a fenomenului a dat naștere unor speculații de nuanță filosofică, para- sau cvasimuzicală (Goethe, de ex., s-a interesat de caracterele minorului, probabil în virtutea faimoaselor dar hazardatelor sale teoretizări asupra culorii). Pe de altă parte, tot mai necesară în procesul

consolidării și adâncirii conceptului de armonie, explicarea unitară a major-minorului se impunea. Întemeiat pe convingerea că singurele intervale „direct perceptibile” sunt octava\*, cvinta\* și terța\* mare, Hauptmann investeste procesul armonic cu un principiu dialectic, în care trisonul major are rolul unui dat activ, în timp ce trisonul minor acela al existenței pasive a unui ton în condițiile asocierii cvintă-terță, Oettingen merge mai departe în cercetarea d. și, considerând terța mare, în același chip, ca fiins implicată în structurarea ambelor acorduri, stabilește însă ca ton de bază pentru trisonul major tonul lui fundamental (de ex., în major, sol-si-re), iar pentru trisonul minor tonul lui superior (de ex., în minor, re-si bemol-sol). Riemann se ocupă intens de problema d. și, preluând imperativul fundării dialectice a fenomenului de la Hauptmann și metoda deducerii prin proiecție reflexă (inversă) a acordurilor de la Oettingen, ajunge la ipoteza existenței unei serii de armonice inferioare care să explice acordul minor, ipoteză ce nu se verifică însă pe cale experimentală. Adâncirea d. și transcenderea sa de fapt din sfera armoniei tonal-funcționale în aceea a unei armonii bazate pe o tonalitate lărgită (inclusiv prin modal) este efectuată de către Karg-Elert în a sa teorie polaristă\*.

*Bibliogr.*: Hauptmann, M., *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1853; Oettingen, A. von, *Harmoniesystem in dualer Entwickelung*, Dorpat și Leipzig, 1866; Riemann, H., *Musikalische Syntaxis*; același, *Das Problem des harmonischen Dualismus*, Leipzig, 1905; același, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, 1898; Dahlhaus, C., *War Zarlino Dualist?*, în: *Mf* 10, 1957, nr. 2. (G.F.).

**dubă** v. **dobă**

**dublare 1.** repartizarea aceluiași text muzical la două (sau mai multe) voci (2) sau instr., la unison\* sau la octavă\*. **2.** Interpretarea *double\**-ului unei melodii. **3.** (în armonie) Multiplicarea unui sunet din acord\*, la unison, la octavă, mai rar la cvintă\*. **4.** Înlocuirea unui interpret (mai ales în operă\*). (A.J.)

**dublă, dublu 1.** *Coardă d.*, procedeu al tehnicii de execuție la instr. cu coarde și arcuș, permițând emiterea simultană a două sunete (acordurile\* se execută pe coarde d., arpegiind\* două câte două coarde). **2.** *Orchestra\* d., cor\* d.*, reunire – prin alternare sau prin contopire – a două grupuri de



instrumentiști, respectiv cântăreți, fiecare din grupuri formând o orch. completă sau un cor complet pe voci egale sau mixte. V. *antifonie*; *stereofonie* (2). 3. **D. concert**, concert (2) instr. dublu cu două partide\* solistice (destinate unor instr. de același fel – ex. *Concertul pentru două vl. și orch. în re minor* BWV 1043 (1717) de J. S. Bach; unor instr. din aceeași familie – ex. *Concertul pentru vl., vcl. și orch. în la minor* op. 102 de Brahms; sau unor instrumente de natură diferită – ex. *Concertul pentru pian, trp. și orch.* de Șostakoviți). 4. **D. bară**, v. *bară* (II, 4). 5. **D. bemol**, v. *bemol*. 6. **D. diez**, v. *diez* (G.F.).

**Dudelsack** (cuv. germ.) v. *cimpoi*.

**duduk** v. *frula*.

**duet** (it. *duetto*; fr. *duo*; germ. *Duett, Duo*; engl. *duet*) 1. Piesă vocală pentru 2 voci (1) cu sau fără acomp. La origine stă o formă contrapunctică neacomp. numită *bicinium\** sau *diphonon* (sec. 15–17). În sec. 17–18, ia o mare înflorire **d.** de cam. (Stradella, A. Scarlatti, Frescobaldi), care e o cantată\* acomp.; **d.** da chiesa (de biserică), asemănător unei arii (1) *da capo* sau arii de concert (*Stabat Mater* de Pergolesi) și aria la 2 voci, devenit în sec. 19 *lied\** la 2 voci (Mendelssohn, Schubert, Brahms etc.). Preluat în sec. 18 de creația de operă\*, devine un număr\* important, dar fără o formă prestabilită, structurat în funcție de necesitățile dram. Poate fi construit în dialog, din două linii melodice simultane sau succesive sau ca dublă melodie de

formă închisă sau deschisă (**d.-scenă**). 2. Formație vocală care execută un **d.** (1). V. *duo*. (E.Z.).

**duhuri** (echiv. gr. *πνεύματα* [*pnevmeta*], „sufluri”) (BIZ.) v. *notație* (IV).

**Duiflôte** (cuv. germ.) v. *bifara*.

**dulcayana** (cuv. sp.) v. *dolcian*.

**dulcimer** (cuv. engl.) v. *Hackbrett*.

**Dulzian** (cuv. germ.) v. *dolcian*.

**duma și dumka** (*дума, думка*), epopee veche ucraineană care descrie lupta poporului pentru libertate, momente din luptele eroice ale cazacilor. Epoca de înflorire: sec. 17–18. Textul se cântă în stil recitativ\* și e acomp. cu liră\*, *cobză\** și, mai târziu, cu *bandură\**. V. *bîlină*.

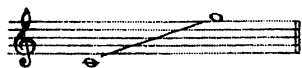
*Bibliogr.*: Kolessa, Ph., *Über den melodischen und rhythmischen Aufbau die ukrainischen rezitierenden Gesänge (Dumy)*, Viena, 1909; Diels, P., *Die epische Volkslieder der Ukraine*, 1957; același, *Phonographierte Melodien der ukrainischen rezitierenden Gesänge („Dumy“)*, Beiträge zur Ukrainischen Ethnologie, XIV, Lemberg, 1910. (E.C.).

**duo** (< fr. *duo*, „duet”), piesă pentru 2 instr. (monodice\* îndeobște), identice sau nu. Denumirea se referă la numărul executațiilor sau al liniilor melodice. Piese pentru pian la 4 mâini sau pentru 2 pianе sunt considerate **d.**, nu însă și sonatele\* pentru un instr. asociat cu pianul. Foarte uzitat în sec. 18–19 în lit. pedagogică de vl. Identificat uneori în mod eronat cu *duetul* (1). V. *bicinium*. (E.Z.).

R. Schumann, *Botschaft* op. 74 nr. 8

Duet (1)

**duodecimă** (< lat. *duodecima*, „a 12-a”), interval\* dintre un sunet și al 12-lea consecutiv, în ordinea scării diatonice (cvinta\* peste octavă\*):



În fenomenul acustic, **d.** are o importanță esențială, fiind primul interval diferit de octavă (1/3). (A.M.).

**duolet** (< lat. *duo* „doi”), diviziune (1) excepțională a unei valori\* ternare\* în două subdiviziuni:



**dupla** (cuv. lat. „dublă”) v. **proporție (II)**.

**dur**, denumirea germană pentru major\*. Provine din lat. *durum*. Ant. *moll\**. V. b.

**durată I. 1.** Interval de timp afectat unei note\* sau pauze\*. **D.** se indică prin: forma notelor și pauzelor; punctul\* pus după notă; semnele așezate deasupra notelor (*legato\**, *coroană\**, *staccato\**, *louré\** etc.); indicarea procedurii de execuție (*pizzicato\**,

*spiccato\**); *măsura\** (o pătrime\* în  $\phi$  e mai scurtă decât în c). **D.** sunetelor este relativă, ea depinzând de tempo(2)-ul și caracterul lucrării. **D. absolută** poate fi indicată (în principiu) prin cifrele metronomice (v. metronom), dar și aici intervine punctul de vedere al interpretului\* care le poate respecta sau nu. **2.** Cronometrajul total al unei lucrări sau a unei mișcări dintr-o lucrare. Unii compozitori îl indică, ajutând astfel pe interpret să-și fixeze mai precis tempoul și, în ultimă instanță, **d.** fiecărui sunet în parte. (A.M.). **II.** Unul dintre parametrii muzicali în concepția unora dintre compozitorii contemporani (mai ales a acelorora de orientare post-serială), reprezentând ansamblul elementelor **d.** (1) care, asemenea înălțimii\*, intensității\*, timbrului\* și atacului (4), poate fi organizat pe baza seriei\* la toate dimensiunile discursului. Prima compoziție în care s-a aplicat principiul organizării **d.** a fost *Mode de valeur et d'intensité* de Messiaen (1949–1950). V. *Valoare (II, 1)*. (G.F.).

**dutar** v. **lută**.

**duty-bugle** (cuv. engl.) v. **corno segnale**.

**dux** (cuv. lat., „conducător”) v. **subiect**.

# E

**e** 1. Numele celui de al cincilea sunet al gamei\* în nomenclatura alfabetică [v. notă (1)], provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din ev. med. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, e este echivalentul lui *mi*\*. Popoarele romanice au înlocuit în solmizație\* literele prin silabe (e = *mi*). 2. Unii teoreticieni germ. de la începutul sec. 19 desemnează prin litere majuscule (respectiv minuscule) acordurile\* majore\* și minore\*, obicei extins apoi și la desemnarea tonalităților (2) (ex. E = *trison* major pe *mi* sau tonalitatea *mi* major; e = trison minor pe *mi* sau tonalitatea *mi* minor). 3. În sistemul *modurilor* (I, 3) greg., e este *finală*\*, pentru modurile 3 și 4 (frigian și hipofrigian). V. *cifraj*. (A.J.).

**ecfonetică**, (cântare ~; notație ~) v. **bizantină**, **muzică**; notație (IV).

**ecfonis** (< gr. ἐκφωνήσις, de la ἐκφωνέω, „a ridica glasul, a pronunța răspicat”), formulă de încheiere a ecteniilor\* și a unor rugăciuni. Sin.: *vosglas*. V. *doxologie* (S.B.B.).

**échappée** (cuv. fr. [eʃape], „scăpată, ieșită”) (în armonie (III, 2), notă\* străină de acord\*, care urmează diatonic\* unei note reale, realizând legătura cu acordul următor printr-un salt\*, fie că face parte sau nu din acel acord. E. se consideră uneori și ca o broderie\* din care a fost eliminată nota de întoarcere. (A.J.).

**ècheia** (cuv. gr. de la vb. ἐχέω, „a vărsa, a răspândi”), tuburi rezonatoare din lut sau metal având funcția de a conduce impulsurile sonore (cuvânt, cântec, etc.) din scenă la spectatori. Au fost utilizate în amfiteatrele eline și romane. Echiv. lat. *vasa aerea*; germ. Schallbecken. (W.D.)

**échiquier** (cuv. fr. [eʃikje]; sp. *exaquir*; germ. *Schachbrett*; engl. *chekker*), instrument cordofon cu clape din sec. 14, construit după sistemul clavicordului\*. Este considerat strămoșul clavecinului\*. Sin.: *échaqueil*. (W.D.)

**eclisă**, parte a instrumentelor cu coarde, care face legătura între fața superioară și cea inferioară. V. *violină*.

(L. v. Beethoven, *Sonata op. 14 nr. 2 în sol major pentru pian*)

Echappée

**ecoseză** (< fr. *écossaise* „scoțiană”), dans\* scoțian, cântat inițial la cimpoi\*. Ca dans pop., era în măsură\* ternară\*; după 1800, adoptă un tempo (2) vioi în măsură de 2/4. Aparține încă din sec. 17 dansurilor de curte (sub denumiri generice de contradans\* și anglaise\*). În compoziția cultă se întâlnește în suite\* de J. S. Bach și, sub forma pieselor de gen\*, la Beethoven, Schubert, Chopin ș.a. (I.R.).

**ecou** (< gr. ἠχώ, de la numele nimfei Echo, „[ră]sunet”). 1. Efect acustic produs de sunetul\* reflectat de un obstacol (suprafață, zid, stâncă, margine de pădure) și perceput cu o mică întârziere de către emițătorul sunetului direct. Întârzierea trebuie să fie de cel puțin 0,1 s pentru ca perceperea să fie clară. Deoarece viteza sunetului este de c. 340 m/s, rezultă că unda sonoră trebuie să parcurgă în total minimum 34 m dus-întors, astfel că distanța dintre emițătorul-receptor și obstacol trebuie să fie de cel puțin 17 m. (D.U.). II. Manual\* al orgii\* dotat cu un registru (1) de sunete dulci și care face e. registrelor acționate de alte manuale. III. (it. *eco*; fr. *écho*; engl. *echo*; germ. *Echo*; sp. *echo*), procedeu compoizistic care constă în repetarea unei scurte teme\* sau a unui motiv\* muzical la o intensitate\* sonoră mai scăzută. A fost mult folosit încă din sec. 15 și 16 în muzica vocală polif. de către compozitori ca Josquin Desprez,

Luca Marenzio și Orlando di Lasso (în celebra vilanelă\* „Ecou”, 1581), ca tehnică imitativă\* specială. În sec. 17, prima etapă a dezvoltării operei\*, aduce o avalanșă de subiecte pastorale în care, de multe ori, este zugrăvită figura mitologică a lui Eco plângându-și iubirea neîmpărtășită; de aici nenumărate arii\* în această perioadă folosesc procedeu de e., procedeu care se va extinde însă și în opere care nu au nici o legătură cu legenda. Rămânând un efect muzical de sine stătător, e. va fi cultivat și în scriitura instr., întreaga epocă a barocului\* fiind dominată de această manieră de repetare în piano\* a unei fraze\* mai înainte enunțată în forte\*. Procedeu este preluat în lucrări de factură concertantă sau responsorială\*, ca efect special (Stamitz, *Sinfonia in eco a 2 chori*; Mozart, *Notturmo pentru 4 orch.*; Chabrier, *Espana*; Rimski-Korsakov, *Capriciu spaniol*; Strauss, *Ariadna la Naxos*), sau ca principiu general al compoziției (Hindemith, *Echo pentru flaut și pian*), vizând uneori stereofonia\*. (O.G.).

*Bibliogr.*: Kroyer, Th., *Dialogo und Echo in der alten Chormusik*, în: Jahrbuch Peters, 1909; Corte, A. della, și Gatti, G. *Dizionario musicale*, Torino, 1930; Cișman, Al., *Unde elastice și acustică în: „Fizica generală”, vol. II, Buc., 1960; Enciclopedia musicale Garzanti, Milano, 1974.*

Opéra „Orfeu și Euridice” de Chr. W. Gluck  
nr. 10 - actul I

Oboi

Orfeu

Eu - ri - di ce, Eu - ri - di ce!

de ce doux nom tout re - ten - tit, Ces

bois, ces ro - chers, ce val - lon etc.

ectenie (< gr. ἐκτενής, de la vb. ἐκτείνω [ekteino], „a întinde, a prelungi”), grup de stihuri\*, executat de preot sau de diacon în stil recitativ\*, la care cântărețul\* sau corul\* răspunde cu: „Doamne miluiește”, „Dă, Doamne” sau „Tie, Doamne”. După conținutul și destinația lor se disting: e. mare (ἡ μεγάλη ἐκτενής, 14 stihuri, la care se mai adaugă în unele cazuri stihuri specifice); e. mică (ἡ μικρὰ ἐκτενής, 4 stihuri); e. întreită; e. de cerere; e. de mulțumire etc. Echiv. cu λιτανεία care a dat pl. lat. *litania*. (N.M.)

efimnion (cuv. gr.) v. condac.

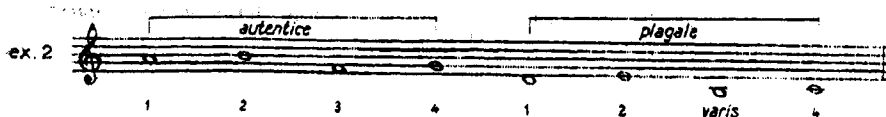
eh (< gr. ἦχος [ihos], „zgomot, sunet” [în gr. clasică], „timbru, ton”) termen muzical bizantin prin care se înțelege schema melodică model, proprie fiecăreia din cele opt grupări ale cântărilor bizantine, care poate fi definită prin complexul de elemente; scară muzicală (v. gamă) cu structură proprie (mod de construcție sau sistem (III, 2) sonor, gen (II) căruia îi aparține etc.), sistem de cadențe (1), formule (I, 3) melodice preexistente. Ca sistem, în sens larg, cele opt e. datează din a doua decadă a sec. 6 (v. bizantină, muzică). Mult timp s-a susținut că acest sistem își are originea în vechea practică și teorie eline (v. greacă, muzică), dar, în ultimele decenii, și-a făcut loc tot mai mult părerea originii acestora în practica Orientului Apropiat, după unii în ideile cosmologice ale vremii, ceea ce i-ar lega de surse siriene, ebr., babiloniene și chiar hitite. Pentru o atare origine pledează lipsa de concordanță dintre e. și vechile armonii eline [v. armonie (II, 1)], dar și faptul că imnografia creștină, și odată cu ea însăși muzica, s-a dezvoltat în orientul Apropiat (mai ales în Siria) și tot aici a fost organizat octoeahul\*. ■ Cele

πλ. α', ἦχος πλ. β', ἦχος πλ. δ'. Plagalul 3 se numea βαρύς [varys], „greu, grav”. Cu începere din sec. 11–12, indicarea e. însoțită de 1, 2, mai rar 3 semne neumactice [v. notație (IV)] care precizează mai clar sunetul inițial al cântării: ἦρου etc. Din sec. 13, se aplică e. denumirile toponimice eline: *dorian, frigidian, lidian* etc. Nici una dintre aceste indicații nu contribuie cu nimic la cunoașterea structurii scărilor și nici a naturii intervalelor\* care intră în componența acestora. Pornindu-se pentru determinarea scărilor muzicale de la tratatele teoretice păstrate, care sunt sumare și insuficient de lămuritoare, și desconsiderându-se muzica de după „reforma” lui Chrysant, pentru motivul că ar fi cu totul altceva decât muzica medievală, s-a ajuns la transcrieri mai mult decât discutabile. Se pornește, în general de la ideea că scările muzicale ale e. biz. au fost, ca și cele greg.\*, de la început diatonice\*, și că cromatizările au apărut cu începere din sec. 13 (v. cromatism), deși există date și mențiuni mult mai vechi. În afară de aceasta, scările muzicale sunt privite prin prisma octavei\*, cel mult prin înălțuirea sau alăturarea unor tetracorduri\* diatonice, deși la grecii vechi, la perso-arabi și în psaltica actuală se recunoaște existența genurilor cromatic și enarmonic (1), alături de cel diatonic, ca și a mai multor sisteme sonore pe baza cărora iau naștere diferite melodii. În fine, se socotește că e. se succed în ordinea numărului lor prin trepte alăturate, și că plagalele se află la cvinta\* inferioară a autenticeilor. După această concepție, e. s-ar încadra în octava  $re^1 - re^2$  și ar avea următoarele „tonici” sau „sunete de bază”:



opt e. sunt împărțite, ca și armoniile eline, în două grupuri: autentice (χόριοι) și plagale (πλάγιοι). Prin sec. 10–11, e. erau indicate prin numeralele

După alți specialiști, ordinea e. ar fi:



ordinales grecești: ἦχος α', ἦχος β', ἦχος γ' (τρίτος), ἦχος δ' cele autentice și aceleași numere precedate de πλ. (πλάγιος) cele plagale: ἦχος

Ghidându-ne după mărturiile\* e. dar și după practica actuală, fixăm „sunetele de bază” ale ehurilor după cum urmează:



Vorbim de „sunet de bază”, care este în parte echivalent cu tonica\* din muzica tonală, și nu de finale\*, pentru că atât acestea, ca și sunetele inițiale, sunt în raport strâns cu „baza”, dar mai numeroase dacă avem în vedere stilurile din cadrul fiecărui e.: irlmologic, stihiric și papadic. Acest lucru va rezulta clar din tabelele alăturate. Teoretic, se consideră existența a opt e., dar în realitate numărul acestora este mai mare. În sec. 13 sunt menționate, de pildă, ca forme ale unor e. existente, *nenano*, *nana*, și *leghetos*. În afară de aceasta, din sec. 14 aflăm de existența e. *mijlocașe* (μέσοι, *mesoi*), ca și a unor mutații (3) (φθοραί, *fhorai*). Dacă problema „mijlocașelor” și a „mutațiilor” (v. și *metabolă*) nu este mulțumitor lămurită, cele trei „forme” noi menționate mai sus sunt o realitate care s-a impus tot mai mult în decursul dezvoltării muzicii biz. după cum reale sunt unele forme distincte, încă neteoretizate, pe care le întâlnim la mai toate e. Ne referim la *prosomia*\* (προσόμοια, *prosomoia*) care prezintă adesea particularități distincte în raport cu e. cărora le sunt atașate. Dacă mai avem în vedere și cele trei stiluri\* menționate, existente la fiecare e. care prezintă nu numai trăsături stilistice ci și structurale și cadențiale specifice, numărului de opt e. nu poate reda nici pe departe realitatea, neputându-se limita doar la opt scheme modale, câte una pentru fiecare e. În afară de aceasta, indicarea scârilor prin octave cu diviziune (6) armonică pentru autentice și aritmetică pentru plagale nu ne ajută la cunoașterea varietății de scări și structuri modale întâlnite în muzica biz. Pentru toate aceste considerente, vom prezenta în tabele schemele e. pornind de la ceea ce întâlnim în practica muzicală, deci în mss., și nu de la teorie. La fiecare schemă modală vom indica, prin durate\* diferite, funcția sunetelor, marcând *finala* (care nu reprezintă totdeauna, cum spunem, „sunetul de bază” al e.), prin valoare de notă întregă, „dominantă”, atunci când este clară, prin valoare de doime; treptele asupra cărora se insistă sau pe care se cadențează mai rar prin valoare de pătrime, iar celelalte trepte ale scării prin oval umplut. În cazul existenței a două finale, cea trecută între paranteze este mai rar folosită. La baza schemelor modale stau mss. din sec. 13–16 pentru cântările irlmologice și stihirice, din sec. 17–18

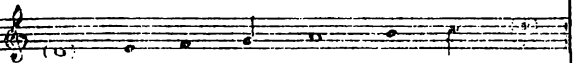

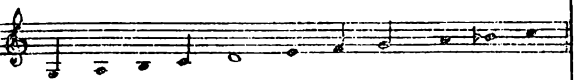
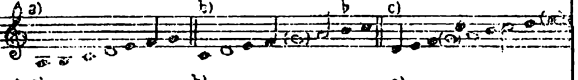
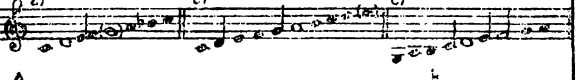
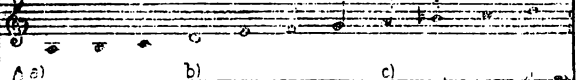
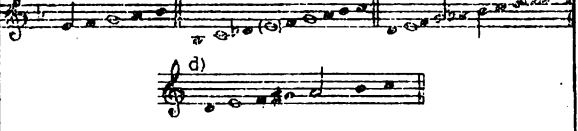


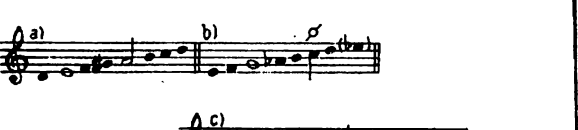


pentru cântările papadice. Și pentru că muzica biz. a evoluat continuu – fără ca această evoluție să însemne „decadență”, cum se susține adesea – vom specifica perioada din care provine schema respectivă ori de câte ori iese din cadrul menționat. Procedând astfel, nu facem decât să schițăm problema e., lucrurile putând fi adăncite în studii speciale. Nu ne preocupăm schemele modale ale unor maqamuri\* orient. pătrunse în cântările post.biz. și *chrisantice*. Din cele două tabele pe care le dăm, rezultă doar următoarele: a) e. nu se încadrează în schemele unor moduri octaviante; b) numărul schemelor modale este mult mai mare decât al e., ceea ce poate fi explicat atât prin evoluția artei biz. cât și prin influența culturii muzicale – inclusiv a celei pop. – din centrele de unde provin mss.; c) în perioada mai veche, aceleși scheme modale pot fi întâlnite atât în cântările irlmologice cât și în cele stihirice, dar treptat fiecare stil a căpătat structură aparte. Sin.: *mod* (I, 2); *glas* (sl. глас). *vers* (Cherebețiu); *viersuire bisericească* (Suceveanu). Echiv. lat.: *modus*; *tonus*\*

Bibliogr.: Bourgault-Ducoudray, L. A., *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877; Gaisser, H., *Le Système musical de l'église grecque d'après la tradition*, Roma, 1901; Chailley, J., *L'imbroglio des modes*, Paris, 1960; Macarie Ieromonahul, *Teoreticon, sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musichiei bisericești, după așezământul sistimii cei noao*, Viena, 1823; Mello Merlier, *Études de musique byzantine. Le premier mode et son plagal*, Paris, 1935; Palikarova-Verdciil, Raina, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle)*, MMB, Subsidia, III, Copenhagen, 1953; Pann, A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Grammatica melodică*, Buc., 1845; Panțiru, Gr., *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Buc., 1971; Petresco, J. D., *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; Petresco, I. D., *Études de paléographie musicale byzantine*, Buc., 1967; Popescu-Pasărea, I., *Principii de muzică bisericească-orientală (psaltică)*, Buc., 1942; Rebours, J.-B., *Traité de psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'Église grecque*, Paris, 1906; Riemann, H., *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig, 1909; Strunk, O., *The Tonal System of Byzantine Music*, în: *The Musical Quarterly*, XXVIII, 1942, p. 190–204 [rețipărit în: Strunk, O., *Essays on Music in the Byzantine World*, New York, <1974>, p. 3–18]; Tiby, O., *La Musica bizantina*.

## SCHEME MODALE

## TABEL I

I. Din perioadele bizantină și post-bizantină

Eh	Stil	Nr. de ordine schemă	Scheme modale	Observații
Pt. 1	Irmologic	1.		
	Stihiraric	2.		
	Papadic	3.		
	Irm.	4.		Forma b se întâlnește și în stihiraric.
	Stihiraric	5.		
	Papadic	6.		
pt. 2	Irm.	7.		În b, mi e folosit doar rar ca final; cel mai des, do. c se întâlnește și în stihiraric. Pentru d, vezi nr. 10a
	Stihir.	8.		
	Papadic	9.		
	Irm.	10.		
	Stihir.	11.		
	Papadic	12.		Identic cu 9c. Identitatea se recu - noaște pe la mijlocul sec. 18.

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
pl. 3 aris	Irm.	13.		Finalele pe do și re' sînt rare.
	Stihir.	14.		
	Papadic	15.		
	Irm.	16.		
pl. 4	Stihir.	17.		
	Papadic	18.		
	Irm.	19.		
	Stihir.	20.		
	Papadic	21.		
	Irm.	22.		
	Stihir.	23.		
	Papadic	24.		

*Teoria e storia*, Milano, 1938; Tillyard, H. J., *Handbook of the Middle Byzantine Notation*, Copenhagen, 1935, MMB, Subsidia, I, fasc. I; idem *The Hymns of the Sticherarium for November*, Copenhagen,

1938, MMB, Transcripta, II; idem, *Twenty Canons from the Trinity Hirmologium*, MMB, Amcr. Series 2, Copenhagen, 1952; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1962. (G.C.)



TABEL II  
După „reforma” lui Chrisant

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații	
1.	Irm.	1.	a)  b) Tetraphonos  c) Protovaris	Pe <i>b</i> se cîntă și Pripelile, create la începutul sec. 15.	
	Stihir.	2.			
	Papadic	3.	a)  b) Tetraphonos	Pentru <i>a</i> , cad. pe <i>Că, do¹, mi¹</i> și <i>sol¹</i> sînt rare.	
	Pt.1	Irm.	4.	a)  b)  (b)	Pentru <i>b</i> , cad. pe <i>do²</i> sînt foarte rare.
		Stihir.	5.		
	Papadic	6.		Cad. pe <i>Sol, Si, do¹, si¹</i> și <i>do²</i> sînt rare..	
2.	Irm.	7.	a)  b)	Se cîntă după <i>a</i> : tropare, condare, sedeha, podobii; după <i>b</i> : stihonă, antifone, canon, fericiri.	
	Stihir.	8.			
	Papadic	9.		Cad. rare pe <i>do¹, mi¹, re¹, do²</i> .	
Pt.2	Irm.	10.	a)  b)	Se cîntă: stihovná, condac, tropar, sedehne, canon, fericiri, podobii. Se insistă pe <i>la bemol</i> fără să cadențeze.	
		Stihir.		Se cîntă: stihurile de la vecernie, doxologie.	
	Papadic	11.	a)  b)  c)  (c)	Este scara vechiului <i>ngană</i> . Cad. pe <i>re²</i> sînt rare.	
3.	Irm.	12.			
	Stihir.	13.			

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
Pl.3 varia	Papadic	14		<i>Cad. pe re' și sol' sint foarte rare.</i>
	Irm.	15		<i>Forma b se folosește rar în prezent. Cad. pe fa' sint rare.</i>
	Stihir.		Folosește schema de la 15a.	
4.	Papadic	16		<i>Cad. rare pe re' și la'.</i>
	Irm.	17		<i>Se cîntă : stihosura, anti-foane, canoane, podobii. Cad. pe re' sint foarte rare.</i>
				<i>Se cîntă : tropare, condace, sedelne, unele podobii.</i>
	Stihir.	18		
	Papadic	19		
Pl.4	Irm.	20		<i>Se cîntă : stihovavna, anti-foane, fericiri.</i>
				<i>Se cîntă : tropare, condace, sedelne.</i>
	Stihir.	21		
	Papadic	22		<i>Cad. pe la, la', do' și do² sint foarte rare. Prezența cad. pe dif. trepte se explică prin secvențarea unor formule melodice.</i>

eidomusicon v. melograf (1).

Einfeltoms (cuv. germ.) v. tom-tom.

eis, mi\* *diez\**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

eisis, mi\* *dublu diez\** în terminologia muzicală anglo-germanică.

ekmeles (cuv. gr.) v. emmeles.

el-aüd v. al-aüd.

electroacustică v. acustică.

electrochord v. electrofone, instrumente.

electro-clavicord v. electrofone, instrumente.

electrofone, instrumente ~. Această cea mai tânără dintre toate grupurile de instrumente\* se caracterizează prin transformarea oscilațiilor electrice în sunete muzicale. Nu se includ în această categorie instr. la care curentul electric are un rol adiacent (de ex. la orgă\*, unde pune în mișcare mecanismul pneumatic). E. se împart în *electromecanice* și *radioelectrice*. Din primul grup fac parte instr. tradiționale (pian\*, chitară\* etc.) ale căror sunete obținute în mod obișnuit sunt transformate (pe cale electromagnetică,

electrostatică, electroacustică sau fotoelectrică) în oscilații electrice și redată din nou, amplificate, sub formă de vibrații\* sonore. La aceste instr., prin modificarea frecvențelor electrice, este posibilă schimbarea calităților timbrale\* și dinamice\* ale sunetelor. Cele mai cunoscute din acest grup sunt instr. de tipul pianului: *Neo-Bechstein*, *elektronium*, *electrophon*, *photona*, *pianofon*, *rhytmikon* și orga *Wurlitzer*. Din al doilea grup fac parte instr. *eterofone*, la care sunetele sunt produse de tuburi electronice, ionice, mai nou și de tranzistoare, prin două generatoare de înaltă frecvență sau de unul, eventual mai multe generatoare, de frecvență joasă, filtre și modulate de amplitudine și frecvență. Sunetul acestor instr. este influențat printr-un factor extern (de ex. mână, sârmă, buton etc.). Instr. radioelectrice pot fi *monodice* și *plurifone*. Cel mai vechi dintre monodice\* (care emite un singur sunet în același timp) este instr. *teremin* sau *termenvox* (inventat în 1920 de inginerul Lev Sergeevici Teremin). Acesta constă dintr-un sistem de tuburi electronice, montate într-o cutie de forma unui aparat de radio, având o antenă pe suprafață. Aproximând palma de antenă, sunetul devine tot mai acut. O pedală reglează intensitatea sunetelor. Alt instr. din această categorie este cel numit *Undele Martenot*\*. Instr. enumerate mai jos funcționează în general pe baza principiilor descrise: *electrophon*, *eterophon*, *melocord*, *kaleidofon*, *ondiolină*, *partiturofon*, *trautonium* etc. în categoria instr. plurifone (care pot emite simultan mai multe sunete) se numără orgile *Ahlborn*, *Dereux*, *Ranger*, *polychord*, *consonata novachord*, *ionika*, *Hammond*, *Lipp* (v. orgă electronică). Sunetele electronice se pot obține prin combinarea generatoarelor electronice cu fixatorul electro-magnetic al sunetelor. Generatorul de sunete produce sunete muzicale fără armonice\*; cu ajutorul multivibratorului se obțin sunete bogate în armonice, iar generatorul de zgomote produce sunete de frecvență\* nehotărâtă, de o dinamică uniformă. Prin mixtura celor trei factori producători de sunete se pot obține combinații sonore nelimitate. Prin lovirea unei tobe electrice (membrană de microfon) se realizează sunete pregnante, ritmice sau aritmice, după necesitate. În muzica concretă\* în afară de aceste elemente constitutive ale muzicii electronice\* se utilizează și

efecte de zgomote\* externe (de ex. șuieratul locomotivei, sirena vapoarelor, strigăte, scârțituri etc.) înregistrate\* pe bandă de magnetofon, reînregistrate pe diferite turajii, eventual inversate, iar efectele sonore obținute sunt redată din nou. Sunetele astfel realizate se combină cu ajutorul unui instr. denumit electro-clavicord și din totalitatea varietăților sonore se realizează „compoziția”. Pentru aceste lucrări nu se mai poate folosi notația tradițională, recurgându-se la semne, care se aseamănă cu graficele electrotehnice. Executarea pieselor se face exclusiv prin difuzoare\*, fără intervenția vreunui interpret.

*Bibliogr.*: Trautwein, Fr., *Elektronische Musik*, 1930; Lertes, P., *Electrische Musik*, 1933; Martin, C., *La musique électronique*, 1950; Douglas, A., *The electronic Musical Instruments*, 1957; *Die Reihe, Information über serielle Musik*, 1958; Darvas, G., *Evezredék hangszerei*, 1961; Ricmann, H., *Musiklexikon*, <sup>12</sup>1967; Szabolcsi-Tóth, *Zenei Lexikon*, 1967; Demian, W., *Teoria Instrumentelor*, 1968; Popa, A., *Instrumente de percuție*, 1972. (W.D.).

**electromecanice, instrumente v. electrofone, instrumente.**

**electronică, muzică** ~, muzică creată cu ajutorul generatoarelor\* de sunete electronice. Spre deosebire de muzica obișnuită, e. este o muzică înregistrată\*, rămânând pe bandă magnetică, statutul său fiind acela de unicitate, rămânând permanent identică cu ea însăși; exclude de aceea factorul interpretare\* și face neobligatorie fixarea grafică (cel puțin prin notație\* tradițională). Sunetele înregistrate pe bandă magnetică sunt produse, variate, modulate, prelucrate de diferite generatoare de sunete, iar banda magnetică astfel realizată este reprodușă în concert (1), pentru public, prin intermediul difuzoarelor\*. În acest caz, compozitorul este atât creatorul cât și interpretul lucrărilor sale. Totodată, creația sa presupune o cunoaștere aprofundată a aparatului electronic, o practică de electronist. În realizarea e. se întâlnesc adesea colaborări între ingineri electroniști și compozitori. Creația de e. presupune, ca și muzica serială\*, structuri\* de bază fixe, în funcție de înălțime (2), durată\*, intensitate (2). E. pune la dispoziția compozitorului în principiu toate sunetele cuprinse între frecvențele\* 50–16 000 vibrații/s (în loc de 70–80 sunete tradiționale),

durate variabile măsurate în cm de bandă magnetică, peste 40 de intensități exact măsurate (nu numai cele cuprinse între ppp și fff), determinând o varietate practic infinită a efectelor. Dezvoltarea e. a cunoscut mai multe etape. Dintre acestea menționăm: *muzica concretă\** (lărgirea componentelor electronice prin înregistrări cu ajutorul microfonului a sunetelor și zgomotelor), reuniunea sunetelor electronice cu cele ale vocilor (1) și instrumentelor\* muzicale după o normă proprie e. și apariția *sintetizatorului\** amer., care a sistematizat producerea automată a sunetelor și a unor structuri sonore. Dintre reprezentanții e. notăm pe Stockhausen, Pousseur, Křenek, Berio, Maderna. Între compozitorii români care folosesc sau scriu e. se numără Lucian Mețianu, Comeliu Cezar, Liviu Dandara, Iancu Dumitrescu, Adrian Enescu, Dinu Petrescu ș.a. (M.M.)

**electronium, v. electrofone, instrumente.**

**electrophon v. electrofone, instrumente.**

**elegiamb** (< gr. ἐλεγάμβρος, din ἔλεγος [*elegos*], „cântec de doliu” + iamb), vers de 15 silabe format din al doilea emistih elegiac și un dimetru\* iambic: - ∪ ∪ / - ∪ ∪ / - // ∪ - / ∪ - / ∪ - / ∪ - / . (A.M.)

**elegie** (< gr. ἐλεγεία [sc. ᾠδή], „cântec elegiac, elegie”), piesă muzicală (vocală sau instrumentală) cu caracter melancolic, trist. Termenul este împrumutat din domeniul poetic. În muzica grecilor antici, e. era un fel de cântec (acompaniat de aulos\*) cu text divers (mai întâi cântec funebru, apoi erotic). (I.R.)

**emisie vocală v. bel-canto; canto; voce.**

**emmeles** (cuv. gr. ἐμμελής [ἐν, μέλος], „bine măsurat, armonios, melodios”), (în teoria greacă\*) sunete cu înălțimea (2) precisă, care prin determinarea numerică a raporturilor lor intervalice deosebesc sunetul muzical de cel al vorbirii. În sens restrâns, e. sunt intervalele\* mai mici decât cvarta\*, obținute prin diviziune (6) (ex. tonul\* întreg.: 9/8). Intervalele bazate pe raporturi complicate sau sunetele fără înălțime precis determinată, ce nu aparțin sferei melosului (v. melodie) se numesc ekmelice (ἐκμελής, „disonant”). ■ Printr-un proces de actualizare a termenului, se numesc ekmelice sunetele armonice\* al căror număr de ordine depășește 5, cu deosebire 7 (septima\* naturală\*) și 11 (sunetul *fa*

al Alhorn\*-ului). Preluarea lor în sistemul temperat\* presupune o obligatorie corecție. (G.F.)

*Bibliogr.*: Weil, H. și Reinach, Th., *Plutarque, De la musique. Περὶ μουσικῆς*. Édition critique et explicative, Paris, 1900, *loci Plutarchi de musica*, p. liv-iv: 5 (*la succession des sons, l'emmeleia*), 6 (*intervalles emmèles*). E., ca parte corală infraepisodică în tragic, cf. Centanni, M., în: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 67, 1991, p. 97-104. Plutarh, *De animae procreatione in Timaeo* 17.7: „intervalul e. este acela ale cărui sunete, emise succesiv, impresionează în mod plăcut urechea, dar emise simultan, o deranjează; în intervalul consonant, produc plăcere urechii în ambele cazuri” (Weil-Reinach, p. lv). *Plutarque, De la musique*. Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique par Fr. Lasserre, Lausanne, 1954, p. 70-71. Platon, *Legile*, 7, 814 D (fragm. 20 Lasserre). (D.S.)

**enarmonie 1.** În muzica greacă\*, alcătuire a tetracordului\* în a cărui componentă intrau două sferături de ton (v. greacă, muzică ~; microinterval). Muzica bizantină\* a menținut ideea existenței unui gen (II) enarmonic. **2.** În sistemul sonor europ., occid., termenul de e. se referă la sunetele de aceeași înălțime\*, dar cu denumiri diferite (ex.: *si\** *dublu diez\**, *do\** *diez* și *re\** *bemol\**, E. în notația (I) corespunde eterografiei (aceiași sunet se scrie în mai multe feluri); cu excepția lui *sol\** *diez* și *la\** *bemol* fiecare sunet se poate scrie în trei feluri. În sistemul netemperat\*, e. este absolută, sunetele enarmonice fiind identice ca frecvență\*. În sistemul temperat, termenul primește o valoare relativă deoarece între sunete (în sistemul temperat cu aceeași înălțime) sunt mici diferențe exprimate prin raportul frecvențelor (diferențele sunt reprezentate în sistemul lui Pitagora prin coma\* pitagoreică, în cel al lui Zarlino prin coma mare, în sistemul Mercator-Holder, prin coma holderiană; în sistemele muzicale orient. principiul e. este foarte complicat deoarece, pe lângă folosirea sistemului netemperat, sunetele se organizează și în moduri, scări etc., stări diferite care țin de un anumit etos\*. Legat de acustică, e. are în practica muzicală și un efect psihologic, devenind funcțională; cele două aspecte nu coincid întotdeauna. Muzical, e. funcțională înseamnă un procedeu folosit atât în melodie\*, urmărindu-se caracterul expansiv sau

depresiv conferit de atracția sunetelor, ori chiar de etos (atunci când nu există funcții puternice de atracție între sunete), cât și în armonie (III, 1, 2), în aspectul consonant\* sau disonant\* al intervalelor\* și în procesul modulației\*, mai ales la tonalități (2) îndepărtate (H.Ș.)

atate, Kurth așază în centrul ei ideea de energie, o energie nu de ordin fizic (chiar dacă „explozia energetică” de la începutul sec. 20 a caracterizat eforturile cercetării fundamentale în fizică și a interesat gnozeologia în genere), ci una implicită procesului muzical. Punctul de pornire, forță

B. Smetana - Cvetet de coarde,  
p. III - *Largo sostenuto*

Più mosso

The image displays a musical score for a string quartet by Bedřich Smetana. The title is 'B. Smetana - Cvetet de coarde, p. III - Largo sostenuto'. The tempo marking is 'Più mosso'. The score is arranged in four staves: Vno I, Vno II, Vla, and Vic. The music features a complex harmonic structure with various intervals and dynamics, including accents and slurs. The score is divided into two systems, with the second system showing a change in key signature.

Enarmonie (2)

**enclume** (cuv. fr.) v. **nicovală**.

**endecasilabic, vers** ~ (< gr. ἐνδεκάσυλλαβος, ἐνδεκα [endeka], „11” + συλλαβή, „silabă”), (în antichitate) dimensiune uzuală pentru anumite tipuri de versuri, printre care cele alcaice\* și saface. Mai târziu, versul e. e folosit de Dante, Tasso, Ariosto, Shakespeare etc. Apare des în sonete sub formă de e. **iambic**: „Când însuși glasul gândurilor tace” (Eminescu). V. **strambotto**. (A.M.)

**enechema v. formulă** (1, 3)

**energetism**, teorie a procesualității muzicale, datorată lui Ernst Kurth, axată, în egală măsură pe datele psihologiei\* muzicii și pe acelea ale fenomenului sonor. Deși nu și-a denumit teoria ca

motrice, și finalitatea oricărui proces îl constituie energia, materializată în variate forme (mișcare, tensiune, tendință, forță, dinamică etc.) la nivelul tuturor elementelor muzicii, prin intermediul unor reacții psihice dirijate și autodirijate. Pentru Kurth, ca și pentru teoreticienii contemporani ai artelor plastice (Worringer), obiectele estetice au o viață internă, atribuită de cel ce le percepe, fiind vorba deci de o confundare a obiectului în subiect prin efectul intropatiei (*Einführung*). Strict muzical, elementul primordial în viziune e. este melodia\*, care, identificată cu **linia**, este în concordanță cu necesitatea de contur, de precizare a desenului, proprie atât artelor plastice cât și muzicii de după

impresionism\* (precedând în plan ideologic reacțiile de tip neoclastic\*, expresionist\* și constructivist). Melodia-linie (considerată ca un întreg indivizibil) conține în structura ei tot ceea ce este necesar pentru a face să se manifeste un important factor al energiei, care este mișcarea; de aceea: *Melodie ist Bewegung* („melodia este mișcare”). Această mișcare nu este doar rezultatul unor date acustic-sonore (și nici numai al tempoului (2) sau al aglomerării de valori) conținute în melodie, ci, mai ales, acelor al unei „voinețe de mișcare”, al „relațiilor dintre tonuri percepute ca senzații ale unui fenomen al energiiilor”. Dacă linia-melodie girează desfășurarea oricărui proces („întreaga muzică este o melodie în mare”), această melodie este cu atât mai mult implicată în contrapunct\* - primă fază de organizare spațială a facturii muzicale - care este văzut ca o multiplicare de linii melodice ce nu se stângesc în concomitența lor. Ideea liniarismului\* neoclastic și-ar fi putut găsi în opus-ul lui Ernst Kurth *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) un sprijin. Deși acuzat (Knud Jeppesen) de a fi repudiat orice aluzie la relațiile verticale existente în cadrul c. punctului, Kurth nu elimină noțiunea de funcție\* în domeniul specific al acesteia, armonia (III, 1, 2) (*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”,* 1920). Numai că această funcție este investită cu virtuți în primul rând energetice, care, rând pe rând, sunt „extrase” din ceea ce, în fond teoria armonicului presupusese mai de mult a fi surse ale mișcării și tensiunii: disonanța\* și rezolvarea\* ei, tendința D spre T, caracterul evaziv al Sd, contrastul dintre acordul\* major și cel minor, caracterul disonantic al sensibilei\* naturale și caracterul asemănător al cromatizării\* unor trepte\* devenite sensibile; însuși acordul\* - această simultană „oprire” a liniilor pe verticală, dar permanent raportată la linia pură și determinantă a melodicului dă naștere forțelor armonic-tonale prin succesiune: „fiecare legătură a unui acord oarecare al tonalității cu acordul fundamentalei sau cu acela al unei alte trepte constituite deja în sine un factor de tensiune”. Analiza\* aplicată de către Kurth mai ales domeniului armonic nu este, nu numai principial, ci și în amănuntele ei, contrară metodelor tradiționale, ca pentru a proba imposibilitatea (sau lipsa de necesitate) a trecerii unei bariere pur tehnice. Faptul este semnificativ pentru întrebarea fundamentală pe care o ridică e. cu privire la anterioritatea factorului psihologic sau al celui propriu-zis muzical sau, în alți

termeni, prin ce anume din realitatea facturii muzicale și din procesele ei se justifică anume senzații energetice, care pot fi în cele din urmă doar proiectări subiective (intuitive) asupra obiectului (de aceea, teoreticianul nici nu poate opta hotărât pentru substituirea definitivă a noțiunii de melodie - într-adevăr, fără acoperire „sistematică”, în sens dogmatic, a inefabilului și - cu aceea de linie - tot pe atât de inefabilă și susținută doar de „indicibilele” reflexe ale psihicului). Tot în sfera speculației se înscriu și noțiunile de energie *cinetică* și *potențială*; potrivit acestora, energia cinetică - aspectul cel mai dinamic al muzicii - se identifică cu datul cel mai simplu (dar și cel mai bogat în rezerve energetice): melodia și, invers, datul elaborat, precum armonicul, conține energia potențială. Dincolo de aceste aserțiuni, e. a luminat într-un chip creator rolul melodicului într-o seamă de fenomene - între care, ca o realizare pozitivă, trebuie menționată relevarea polifoniei latente din monodia\* bachiană (ceea ce are drept rezultat și considerabila înnoire a metodei analitice la acest capitol) -, a conceptualizat o seamă de tendințe tehnic-stilistice ce se manifestaseră în epocă, a stimulat chiar axarea unor viitoare curente pe construcția riguroasă, în aceeași măsură în care a eliminat zgura conținutistă a unor estetici (precum hermeneutica kretschmariană) care priveau procesele psihice nu ca pe date proprii și intrinsece, ci extrinsece fenomenului muzical v.: *fenomenologia muzicii; psihologie muzicală* (G.F.)

**englisch Horn** (cuv. genm.) v. **corn englez**.

**english violet** (cuv. engl.) v. **viola d'amore**.

**enhiridie** (ἐγχερίδιον, „manual”) v. **propedie**.

**enneasilab alcaic** (< gr. ἐννεασύλλαβος, din ἐννέα [ennea], „nouă” + συλλαβή, „silabă”), tip de vers alcaic\* alcătuit dintr-un dimetru\* trohaic precedat de o anacruză (1):  $\cup / - \cup / - \cup / - \cup / - \cup$ . Este al treilea vers din strofa alcaică. (A.M.)

**ensalada** (cuv. sp. „salată”, talmeș-balmeș), mică compoziție poetico-muzicală spaniolă din sec. 16, asemănătoare madrigalului\* burlesc, care tratează în manieră comică episoade din viața de toate zilele. Limba este adesea cea pop. Formată din fragmente, e. are caracterul unei *quodlibet*\*. Mulți consideră că în e. se află originea *villancico*\*-urilor și zarzueelor\*. Cele mai cunoscute e. au fost scrise de catalanul Mateo Flecha. (O.G.)

**entrée** (cuv. fr., „intrare”). Echivalentul italianescului *intrada* (1; 2); în plus, termenul mai are o seamă de întrebuițări specifice pentru muzica fr.: **I.** (în spectacolele muzical-teatrale din sec. 17–18). 1. Scurtă piesă lentă, în măsură\* de 4/4, dar cu caracter de marș\*, formată din două fraze\*, fiecare repetată. Întovărășea intrarea în scenă a unui personaj principal sau a unui grup de dansatori. Astfel de e. se întâlnesc în operele\* lui Lully și ale succesivilor săi. J.S. Bach le-a adaptat și pentru muzica instr. (*Suita în La Major pentru vl. și clavecin*). 2. (în perioada premergătoare apariției operei fr.) Scenă cu cântece și dansuri în baletele\* de curte sau ocazional, în comediile vorbite (ex. *Burghedul gentilom* de Molière cu muzica lui Lully). Aceste scene capătă treptat un caracter cvsi-autonom, constituind astfel baletul cu intrări, precursorul operei-balet (v. balet). 3. (După apariția operei). Act al operei balet, având o acțiune complet independentă spre deosebire de actele unei tragedii sau comedii). **II.** (în muzica bisericească) Piesă pentru orgă\*, improvizată\* sau scrisă, ce întovărășește intrarea oficianului. (A.M.)

**eoliană, harfă** ~ v. **harfă; sunet** (7).

**olifona** (cuv. it.) v. **mașină de vânt**.

**eotinale** (< gr. ἐωθινὰ ἀναστάσιμα, [*eothina anastasima*]), cele 11 stihiri \* ale evangheliei, alcătuite de împăratul Leon Filosoful (886–912), care se cântă la utrenia\* duminicilor între hvalite\* și doxologie\*. Sin.: *măneacători; voscresne*. (S.B.B.)

**epechema (apechema)** v. **formulă** (1, 3).

**epic, gen** ~. Prin analogie cu genul narației din literatură, genul epic cuprinde în muzică lucrări vocale (deci cu text) și, p. ext., lucrări programatice (v. programatică, muzică) din domeniul instrumental-cameral și simfonic (I.R.)

**epidiapente** v. **diapente**.

**epidiatessaron** v. **diatessaron**.

**épinette** (cuv. fr.) v. **clavecin**.

**epitalam** (lat. *epithalamium*; gr. ἐπιθαλάμιον [*epithalamion*], „cânt nupțial”), (în Grecia antică) poem compus și cântat cu ocazia unei căsătorii; se cânta în cor în casa miresei, spre deosebire de *imeneu*, care se cânta în timpul conducerii miresei spre casa mirelui. (A.J.)

**epitrit** (< gr. ἐπίτριτος, „care cuprinde un întreg + 1/3”: lat. *sesquitercius*, „raport de 4/3”), (în prozodia\* greco-latină) unitate metrică cuprinzând 3 silabe lungi și una scurtă, ceea ce dă naștere, între

perchile de silabe, unui raport de 4/3. Poziția silabei scurte determină patru specii ale acestui metru:

I: U - - -

II: - U - -

III: - - U -

IV: - - - U (A.M.)

**epodă** (< gr. ἐπὸδὴ, „cântec sau cuvânt magic, descântec, în special pentru vindecarea unei răni; v. *Odiseea*, 19, 457. În poezie, ἐπαιὸδὴ, din ἐπὶ și ὄδῃ). 1. Inițial, ultima secțiune a poeziei lirice grecești (venind după strofă\* și antistrofă\*). A avut mai ales, rolul unui cuplet liric în corurile tragediei\*. 2. Ulterior (mai ales la romani), gen. liric independent (ex. Horațiu, *Ode și epode*). (D.S.)

**equale** v. **aequale**.

**eroico** (cuv. it., „eroic”), indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter eroic piesei sau fragmentului muzical astfel notat. (B.C.)

**erz** (germ.) v. **archi**

**Erzlaute** (cuv. germ.) v. **arciluto**.

**Erzsister** (cuv. germ.) v. **citola**.

**es, mi\* bemol\***, în terminologia muzicală anglo-germanică

**eses, mi\* dublu bemol\***, în terminologia muzicală anglo-germanică.

**espressivo** (cuv. it., „expresiv”), indicație prin care se cere execuția unei fraze\* muzicale sau a unei voci (2) dintr-un ansamblu\* cu o expresivitate deosebită. Apare uneori în completarea unui termen de mișcare (ex. *andante e.*). Abrev. *espr.*; sin. *con espressione*. (B.C.)

**estampida** (cuv. provensal; fr. *estampie*; it. *istampita* și *stampita*), una dintre cele mai vechi forme ale muzicii de dans\* europene. Cu timpul, termenul a înglobat și unele poeme sau cântece încorporate acestui gen, inițial pur instr. și cu destinație coregrafică. Creată de trubadurii\* provensali, e. a cunoscut o largă răspândire începând din sec. 12 până în sec. 14. Formă riguros fixă, cuprindea 4–7 secțiuni diferite, denumite *puncti*, care se repetau având fiecare câte două încheieri, prima „deschisă” (*apertum; ouvert; aperto*), a doua „închisă” (*clausum; clos; chiuso*). Cea mai cunoscută și una dintre cele mai vechi e. este *Kalenda Maya* de Raimbaut de Vaqueiras (n. 1205). (R.G.)

**estetica muzicii**. Născută odată cu înflorirea marilor școli filozofice ale antichității, reflecția despre muzică se identifică în culturile tradiționale

ale Indiei, Chinei, ca și în vechea Eladă, cu investigarea legilor universului pe baza analogiilor dintre sunet și număr, dintre rezonanța sunetului și posibilităților umane de asimilare rituală a ordinii pe care o sugerează. Prin Pitagora, muzica se vede inclusă printre „științele numărului”, iar în vremea lui Platon ea încununa o inițiere gradată ce cuprindea aritmetica, geometrica, sferica (sau astronomia) și „armonia sferelor”, știință sistemică a coordonării mișcării corpurilor în timp și spațiu. Așa-zisul idealului de armonie (I), ordine, proporționalitate\*, gândirea despre muzică traversează întreg ev. med. europ., ale cărui tratate se inspiră din scrierile lui Nicomachus, Theon din Smirna (secolul 2 e.n.), Boetius (sec. 4), adică cele care situează muzica în vestitul *quadrivium*\* al disciplinelor matematice. Ecoul tardiv al acestui mod de gândire îl constituie monumentală lucrare a lui Johannes Kepler *Harmonices mundi* (1618) în care regulile consonanței\* muzicale sunt deduse din geometria euclidiană a poligoanelor inscriptibile, găsindu-și apoi aplicarea în structura sistemului solar, asupra căreia autorul formulează pe această bază legile care îi poartă numele. Valențele expresive pe care le conțin artele „muzicale” aflate în simbioză (poezia, dansul, muzica) sunt evocate prin filiera gândirii aristotelice care reconsideră atât conceptul prin care artele își vădesc analogiile cu lumea înconjurătoare – acela de imitație (*mimesis*) – cât și pe cele de *ethos* (1) (caracter) sau *catharsis* (purificare) prin care muzica îndeosebi își afirmă afinitățile cu lumea interioară a omului, cu afectele (v. afectelor, teoria). O exaltare a acestei doctrine se poate remarca abia după ce umanismul renescentist instaurează în mentalitatea europ. ideea autonomiei limbajului artistic și a surselor de inspirație. Specificitatea relațiilor diferitelor arte cu natura cât și cu idealul uman își găsește locul în sistemele de anvergură elaborate de marii filosofi care încearcă să delimiteze misiunea fiecăreia. Iluminismul fr. prin Diderot sau Rousseau, filosofia clasică germ. prin Kant și Schelling caută să nuanțeze ipotezele privitoare la specificul frumosului artistic și al expresivității muzicale. Prin Hegel, își face loc viziunea dialectică a evoluției artelor spre umanizare și spiritualizare ce consacră muzica drept artă romantică a subiectivității pure, aflată în vecinătatea punctului

culminant în care se află poezia. Prin Schopenhauer, virtuțile muzicii sunt ridicate deasupra oricărei ierarhii, ea constituind chintesența universului și în același timp modelul pe care se întemeiază însuși sistemul filosofic al autorului. Apogeul limbajului muzical în perioada romantismului\* contribuie la transformarea în patrimoniul componisticii și al criticii muzicale a meditației despre muzică, inaugurând astfel o gândire elaborată „din interiorul” acestei arte. Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner, marii creatori ai sec. 19 exprimă în operele lor literare opinii de mare finețe și profunzime asupra universului artistic, preconizând o înfrățire a artelor, de felul programatismului\* sau al noului sincretism\* inaugurat de Wagner în drama sa muzicală. Excesului de literaturizare a muzicii i se va opune criticul vienez Hanslick printr-o teorie asupra „frumosului muzical” conceput în spirit kantian ca desfășurare de „forme sonore în mișcare”, independentă de orice asociații subiective. Ea va fi contracarată la rândul ei de doctrina lui Volkelt și a lui Lipps asupra „empatiei” (germ. *Einfühlung*) ca factor fundamental al propagării emoției estetice pentru ca la începutul sec. nostru teoria energietismului\* a lui Ernst Kurth să preconizeze o interconectare a proceselor pur sonore cu fluxul tensiunilor psihice (v. psihologia muzicii). Independent de aportul diferitelor „poetici” scrise de muzicieni prestigioși care continuă explicarea muzicii de pe pozițiile propriului limbaj sau tendințe (Debussy, Stravinski, Schönberg, Webern, Honegger, Messiaen, Prokofiev, Boulez, Xenakis ș.a.) ca și de vastul domeniu al muzicologiei\*, e. se vede constituită ca patrimoniu relativ autonom, în care diferitele contribuții își iau ca suport fie instrumentele criticii de artă tradițională și ale analizei\*, fie discipline științifice sau filosofice. Astfel se poate remarca orientarea sociologică a scrierilor unui Th. Adorno ca și a multor cercetători, aceea psihologică a lui L. Meyer, Gisèle Brelet, E. Ansermet, A. Schering, S. Langer, D. Cook, după cum etnologia servește unor generalizări teoretice din lucrările lui B. Asafiev, V. Ţukerman, L. Mazel sau A. Daniélou. Se încearcă o delimitare a patrimoniului expresiei muzicale pornind de la conceptele stilistice fundamentale, ca în scrierile lui Riemann, D. Cuclin, Zofia Lissa, C. Dahlhaus, P. Bentoiu, sau se încearcă analogii – pe



baza funcției de comunicare a artei – cu informatica și semiotica (A. Moles, U. Eco, Faltin-Reinecke ș.a.). Diferitele cercetări contemporane de morfologie a artelor (E. Souriau, M. Dufrenne, Munro) conțin de asemenea observații interesante cu privire la arta muzicală ca de altfel și ale gânditorilor ca G. Lukács, N. Hartmann sau Alain ce elaborează ample sisteme de estetică ce cuprind întreg domeniul expresiei artistice. V. *fenomenologia muzicii* (A.L.)

**eterofone, instrumente v. electrofone, instrumente.**

**eterofonie** (< gr. ἑτεροφωνία, de la ἕτερος [*heteros*], „diferit” și φωνή, „sunet”, „voce”; fr. *hétérophonie*; germ. *Heterophonie*; rus. *гетерофония*), formă specială de *multivocalitate*\* ce se constituie ca urmare a abaterilor ritmice\* și de intonație (1, 2) ale vocilor (2) de la starea de unison\* și comportă alternarea acestuia cu desfășurarea simultană a melodiei\* și a variantelor (1, 2) ei. La origine, implicit în muzica de tradiție străveche (folc. sau de cult) a unor popoare, e. se produce spontan, sub acțiunea unor factori naturali (fiziologi sau de tehnică naturală a execuției) sau a fanteziei improvizatorice. Primele referiri la e. au fost făcute în legătură cu muzica greacă\* antică de către Platon în dialogul *Legile*, 812 D. Potrivit celor mai multe interpretări ale textului lui Platon precum și altor texte eline, prin e. se înțelegeau neconcordanțele, diversificările de intonație și ritm, ivite între vocile care executau împreună o melodie, de regulă în formații de două (voce și instr., două voci sau două instr.) (v. *acompaniament*; *aulodie*). Cercetările muzicologice, folclorice și etnomuzicologice\* au reactualizat noțiunea e. (inițiativa reutilizării termenului aparține lui Stumpf), raportând-o la un fenomen analog celui antic, descoperit în practica muzicală milenară, cu precădere folc., a unor popoare est- și extra-europ. O dată stabilit că e. se situează „în afara formelor reglementate” (Adler) de multivocalitate (arm., polif.), unele teorii și definiții au evidențiat latura ei variațională (Stumpf, Adler, Kunst) iar altele condiționarea ei de unison (Sachs, Schneider). Însuși procesul derivării din unison și al reînțoarcerii la acesta a vocilor denotă că, spre deosebire de formele incipiente, inclusiv pop., de polif., e. (înțeleasă ca fenomen folc. sau ca fenomen ce se păstrează într-

o accepție apropiată de a acestuia) *este produsul unei gândiri muzicale monodice* care exclude preocuparea pentru consonanță\* (este deci contestabilă, la Schneider, plasarea în cadrul e., în subcategoria *Variantenheterophonie*, a fenomenelor de multivocalitate ce vădesc un simț consonantic\* elementar). Libertatea evoluției vocilor și deci a formării variantelor în e. implică improvizatia\* și aceasta este în principal de natură ritmică: e. „se manifestă cu precădere în: sistemul ritmic *parlando rubato*” (Niculescu), de unde rezultă practic că variația eterofonică se produce prin diferențierea ca durată\* a elementelor intonaționale comune vocilor participante la discurs. E. este prezentă și în muzica pop. românească (ex. 1), unde apare uneori ca efect al „întovărășirii glasului cu un instrument [...] care cântă aceeași melodie” (T. Alexandru). În practica de compoziție ca și în teoretizările muzicologice din cea de-a doua jumătate a sec. 20, conceptul de e. este reconsiderat din unghiul și în numele unor necesități de legiferare și legitimare a noilor realități din arealul creației/gândirii muzicale. Accepțiile noțiunii suferă transformări, în principal în sensul esențializării unor date și caracteristici ale fenomenului originar (Keller, Boulez, Niculescu, Olah) [v. și sintaxă (2)]. Un merit important în promovarea e. în creația muzicală cultă i-a revenit lui George Enescu. Orientarea lui Enescu spre e. a fost determinată de necesitatea concilierii modalității polif. cu un melos a cărui structură modală și debit ritmic liber – trăsături de filiație folc. mai mult sau mai puțin directă – se împotriveau legilor arm. și polif. tradiționale. Ca și omologa ei din folc. e. enesciană comportă „pendularea între [...] unison și [...] multivocalitate” (Niculescu) și înfățișarea acesteia din urmă ca o expunere în versiuni concomitente a unui material unimelodic, astfel încât e. reprezintă la Enescu și punctul de întâlnire a două constante ale tehnicii compozitorului: sprijinul pe monodic\* și principiul variațional (ex. 2). Procedul distribuirii liniei melodice la voci și implicit timbruri diferite conferă e. enesciene atributele unei dimensiuni oblice (v. oblică, dimensiune), constituind o importantă trăsătură înnoitoare a muzicii compozitorului, preluată – uneori sub semnul organizării totale – și în muzica românească postbelică (ex. 3).

ex 1

(Bună ziua picurare, din: G. Marcu, Folclor muzical aromân).

Solist princ.

Solist sec.

Gr. vocal (ison)

ex 2

Allegro moderato ed amabile ( $\text{♩} = 126$ )

(G. Enescu, Sonata a II-a pentru pian și violoncel)

Vic

*p dolce cantabile*

Piano

*p*

ex. 3

Senza tempo 2 Tempo I

(Ștefan Niculescu, *Cantata a III-a*)

Ob. 1

Cl. 1

Cl. 2

senza tempo

^

^

^

## Heterofonie

*Bibliogr.*: Adler, G., *Über Heterophonie*, în *Jahrb. Peters*, 1908; idem, *Der Stil in der Musik* (cap. *Stilarten der Mehrstimmigkeit*), Leipzig, 1911; Stumpf, C., *Die Anfänger der Musik*, Leipzig, 1911; Riegler-Dinu, E., *Heterofonia aromânilor*, comunicare, Bruxelles, 1930; Sachs, C., *Die Musik der alten Welt*, Berlin, 2<sup>1968</sup>; Kunst, J., *Metre, Rhythm, Multi-part*, Leiden, 1950; idem, *Ethnomusicology*, Haga, 1959; Alexandru, T., *Instrumente muzicale ale poporului român*, Buc., 1956; idem, *Armonia și polifonia în cântecul popular*, în: *Rev. Muz.* 3, 1959; Ottavio, T., *Musiques gréco-latines*, în: *Histoire de la musique*, I, sous la direction de Roland-Manuel, Paris, 1960; Keller, W., *Tonsatzanalytische Verfahren zur Darstellung von Stilkriterien Neuer Musik*, în: *Stilkriterien der Neuen Musik*, Berlin, 1961, p. 66-81; Schneider, M., *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Tutzing, 3<sup>1969</sup>; Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui* (partea a II-a, cap. *Inventaire et Répertoire*), Mainz, 1963; Niculescu, Șt., *Octetul de coarde de George Enescu*, în: *SCIA/TMC* 1, 1962, p. 155-178, republicat în: Niculescu, Șt., *Reflecții despre muzică*, Buc., 1980; Berger, W., *Aspecte ale polifoniei moderne*, în: *Rev. Muz.*, 4, 1965, p. 1-8; Firca, Clemana, *Heterofonia în creația lui George Enescu*, în: *SM*, 4, 1968, p. 307-319; Niculescu, Șt., *Heterofonia*, în: *SM*, 5, 1969, p. 63-78; Olah, Tiberiu,

*Poliheterofonia lui Enescu*, în: *Rev. Muz.*, serie nouă, 1-2, 1982, p. 13-24; Moisescu, Titus, *Elemente primare de heterofonie în muzica bizantină*, în: *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prolegomene bizantine*, II, Buc., 2003, p. 179-186. (C.I.L.F.).

**etnomuzicologie**, ramură a muzicologiei\* care se ocupă de culturile muzicale ale tuturor popoarelor. Termenul a pătruns treptat în literatura de specialitate, începând din 1953; în 1954, după primul Congres internațional de la Wégimont (Belgia) se înființează „Cercul internațional de e.”. Domeniul de cercetare al e. nu este încă unanim admis, unii cercetători circumscriindu-l exclusiv la popoarele „care trăiesc departe de tradiția culturală și de influența occid.” (Marius Schneider), la „culturile muzicale originale de tip arhaic” (Claudie Marcel-Dubois) etc. E. a înlocuit alți termeni, a căror problematică este comună: folcloristica, demologia, etnografia muzicală, muzicologia comparată. E. a luat un mare avânt după nașterea Școlii de muzicologie comparată (germ. *Vergleichende Musikwissenschaft*) de la Berlin, ai cărui specialiști se grupează în jurul lui

Carl Stumpf, von Hornbostel și Curt Sachs, puternic influențată la rândul ei de Școala Vieneză de etnologie. Problematika specifică a e. este extrem de largă: originea muzicii, trăsăturile proprii, intonaționale (3) și cristalizate în sisteme (II, 6) ritmice, arhitectonice, legile de creație și de evoluție, funcționalitatea\*, originea polifoniei\*, tendința spre sistem. Cu toate că exponenții școlii berlineze studiau cu prioritate muzica „primitivă” și pe cea savantă extraeurop., cercetările ulterioare au arătat că „nu există nici o diferență înăscută între muzica primitivă a celorlalte continente și, la grade variate de dezvoltare, cea din satele europ.: aceeași legătură cu viața, preponderența tradiției, modalitatea de transmitere orală, predominarea colectivității”. O serie de probleme au fost clarificate de e. ca: evoluția „marilor culturi extra-europ.” (Curt Sachs), legătura culturii antice gr. cu cea chineză, ambele avându-și centrul în interiorul Asiei, cunoașterea muzicii savante exotice și importanța acesteia pentru compozitorii europ., geneza și evoluția scârilor sonore etc. Dacă „muzicologia comparată” avea în vedere, cu prioritate, geneza și locul de naștere al artei muzicale, în ultimele decenii începe să se constituie, pe baza documentelor muzicii scrise și a tradițiilor orale, o nouă disciplină: „protoistoria” (*Frühgeschichte*), intuită, încă din 1936, de Curt Sachs, (*Prolegomènes à une préhistoire musicale de l'Europe*).

*Bibliogr.:* Elis, Al. J., *On the Musical Scales of Various Nations*, 1885; Hornbostel, E. M. von, *Über dem gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft*, Basel, 1906; același, *Über Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik*, Viena, 1909; Stumpf, C., *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911; același, *Tonsystem der Siamesen*, 1920; Idelsohn, I. D., *Die Maqamen der arabischen Musik*, 1913; Sachs, C., *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesien*, Berlin, 1915; același, *Vergleichende Musikwissenschaft*, Leipzig, 1930; același, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Potsdam-Wildpark, 1933; Lachmann, R., *Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker*, Potsdam, 1929; același, *Musik des Orients*, Breslau, 1929; Berner, A., *Studien zur arabischen Musik*, Leipzig, 1937; Wiora, W., *Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung*, Basel, 1949; Chailey, J., *Formation et transformation du langage musical*,

Paris, 1954–1955; Brăiloiu, C., *Le giusto syllabique*, în: *Anuario musical*, VII, Barcelona, 1952; idem, *Le rythme enfantin*, Paris, 1954; idem, *Sur une mélodie russe*, Paris, 1953; Kunst, J., *Ethnomusicology*, Haga, 1958. (E.C.).

**etos (ethos)** (< gr. ἦθος, „obicei”, „datină”). 1. În concepția antichității, proprietate a muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caracterele. ■ În Grecia antică, s-a acordat e. o însemnătate cu totul deosebită, atât în plan filosofic cât și în plan pedagogic, dimensiunea etică fiind una dintre condițiile pe care o „muzică bună” trebuie să o îndeplinească într-un sistem social-educativ reclamat de către statul-polis. Totuși, anume laturi și implicații ale e. au fost în chip deosebit (dacă nu chiar contradictoriu) reflectate de scrierile filosofilor și teoreticienilor. Încă de la pitagoreici, e. era considerat ca o proprietate a melodiei\* sau, mai exact, a unei ordini muzicale precise. Conform concepției pitagoreicilor, axată pe o ordine numerică omniprezentă, și e. era redijată de către număr; schimbările stărilor sufletești, condiționate de numita ordine, se întâlnesc în principiul numărului cu structura melodică, ce poate deveni, pe temeiul acestui principiu comun, o oglindă a sufletului. De aici, importanța acordată e. în procesul educației, de aici cerința ca muzicianul să aleagă din mulțimea lumilor posibile de ordini sonore numai acele „combinații” care pot induce spiritul ascultătorului spre sentimente și porniri înălțătoare. Teoria e. a stat cu deosebire în atenția lui Platon, a platonicienilor și neoplatonicienilor (Plotin) ca și stoicilor, care au accentuat latura morală a e. Aristoxenos a stipulat o dublă acțiune psihică a muzicii, prin datele „senzoriale” procurate de auz\* (v. și psihologie) și prin reflecția filosofică. În contradicție cu eticienii, „formaliștii” (sofiști și epicurianul Filodemos) au negat existența oricărei legături între muzică și e. Problemele e. au stat și în atenția umaniștilor până în momentul apariției, în sec. 18, a esteticii\* muzicale [v. și *musica reservata* (1), afectelor, teoria]. 2. Caracterul unui mod (I, 1) și al muzicii bazate pe acest mod. Logic, chiar dacă nu neapărat istoric, această accepție este anterioară aceleia a e. (1). Principalul atribut al e. unei piese muzicale este modul (gr. ἄρμονία), la care se adaugă ritmul, instr. însoțitoare (kithara\*, aulos\*) și poziția

sunetelor (τόπος τῆς φωνῆς, după Aristide Quintilianus). Doricul era considerat bărbătesc, sobru, stenic, frigidul moale (Platon, Heraclide Ponticul) ori entuziasat sau extatic (Aristotel), lidicul tânguitor (Platon). Teoreticienii ev. med. Guido d'Arezzo, Hermannus Contractus, Pseudo-Muris, preluând de la Quintilianus datele teoriei antice despre e., au caracterizat în același fel modurile medievale, fără să bănuiască că modurile omonime nu mai aveau același centru ca în antic. Chiar dacă Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558, IV, 18) mai credea în caracterul sobru al modului de *re* și în cel dansant al „noului” mod de *do*, el intuiește caracterul născând al celor două e. ale majorului\* și minorului\*, ce vor prinde contur în teoria lui Tartini și chiar a lui Rameau. Ideea unui caracter (implicit „culoare”) a tonalităților (2), mult discutată și mai ales aprig combătută, nu este străină de moștenirea antică a e. ■ **Ehurile\*** biz. nu au rămas, la răndu-le, în afara acestei tradiții și poate unele influențe târzii, fiind puse, ca în întreg ev. med., în legătură cu necesitățile de expresie ale muzicii cultice. Străine de noțiunea de major sau minor, ehurile au caractere precise, conforme cu anumite cântări, caractere completate – în spiritul teoriei antice – și de modificările de „mişcare” ale „tactului” (stilului\*): irmologic, stihiraric și papadic. O complicată structură a finalelor\* și a sunetelor interioare de referință, a treptelor\* mobile, au îndepărtat totuși ehurile de e. originar, mai ales sub influența muzicii orient. „Ifosul”, devenit termen peiorativ în optica tradiționaliștilor sau, dimpotrivă, a celor ce doreau progresul ținând tocmai eliminarea orientalismelor, provine indubitabil din e.: „Dacă nu cânta cineva cântece cu amestecături de pestrefuri\*, nu era primit ca dascăl la biserică; iar de cânta cineva chiar melodii turcești, fără să știe ceva bisericește, acela, dacă era grec, era primit și recomandat ca dascăl desăvârșit, cu ifos turcesc de Țarigrad; iar românul, de ar fi avut meșteșugul și iscusința lui Orfeu și glasul lui Cucuzel, îndată i se zicea, că nu e bun de nimic, că cânta Vlahica și că nu are profora de Țarigrad”. (Macarie, din prefața la *Irmologhion*, 1823). 3. În sensul consacrat de etnologie, specificul etico-estetic al muzicii folclorice\*, al unui popor. Totalitatea trăsăturilor folc. [privind genurile (I, 3)], structura melodico-ritmică, raporturile

melodiei cu versul, integrarea muzicii în fenomenele sincretice\* etc.) se determină nu o dată prin apelul la teoria antică a e. (2). *P. ext.*: dominanta etic-estetică, suprastilistică a unei muzici culte, de obicei de orientare națională.

*Bibliogr.*: Abert, H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899; Schäfke, R., *Geschichte der Musik-Ästhetik im Umrissen*, Berlin, 1939, Tutzing <sup>2</sup>1964; Vetter, W., *Mythos-Melos-Musica*, 2 vol., Leipzig, 1957, <sup>2</sup>1961; Gombosi, O., *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhaga, 1939, retipărită 1950; *Plutarque, De la musique*. Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique par Fr. Lasserre, Lausanne, 1954; Moutsopoulos, E., *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, 1959; Breazul, G., *Curs de istoria muzicii românești*, Conservatorul de muzică, Buc., 1956. (G.F.)

**eufonie** (< gr. εὐφωνία [*euphonia*], de la εὐ [*eu*], „bun, bine” și φωνή [*phone*], „sunet”), sonoritate bună, efect plăcut produs asupra auzului de către un ansamblu de sunete. (A.J.)

**eufoniu(m)** 1. Instrument compus din tuburi de sticlă acordate (1), construit de Chladani în 1790. Prin atingerea lor cu degetele umezite în apă, tuburile produceau vibrații\* longitudinale. Ele transmiteau însă vibrații transversale barelor de oțel cu care erau puse în legătură. 2. Instr. de suflat de alamă, întrebuințat în fanfară (6), cu registru (1) corespunzător vocii de barion (I, 1). Echiv. germ. *Barytonhorn* [*Bariton* (II, 3)]. *V. fligorn* (2). (D.P.)

**euphémesis** (< gr. εὐφήμησις) v. **aclamație**.

**euritmie** (< gr. εὐρυθμία, de la εὐ [*eu*], „bun, bine” și ῥυθμός, „ritm”), echilibru compozițional, proporționare fericită a părților într-o operă de artă. (A.M.)

**eveniment sonor**, tot ceea ce evidențiază ca sunet\* într-o anumită unitate și desfășurare uniformă de fenomene de aceeași natură. Orice sursă [voce (1) sau instrument muzical sau nu] poate produce un e. într-un asemenea context. E. se clasifică nu numai după sursele de producere a sunetului, ci și după gradul lor de determinare. În natură, e. apar ca imprevizibile deși există posibilitate determinării lor în funcție de contextul fenomenelor în cadrul cărora se produc (muzica concretă\* operează cu asemenea e. care, dacă sunt apoi prelucrate pe bandă magnetică, devin

determinate). În muzica aleatorică\*, e. sunt predeterminate\*, momentul apariției lor ținând de procesul ales. Ele se pot prevedea, mai mult sau mai puțin precis, în funcție de gradul de control pe care îl stăpânește compozitorul și executantul în acest proces. E. sunt determinate în notația (1) tradițională doar la nivel de partitură\* deoarece în executarea lucrării, de fiecare dată, intervine timpul propriu executantului. Astfel, socotind în timp momentul inițial 0 al pornirii lucrării muzicale, e. ce vor apărea pe axa temporală vor fi plasate diferit (cu mici abateri) la fiecare execuție. Mai mult, producerea lor va fi întotdeauna dependentă de variațiile dinamice\*, timbrale\*, acustice etc., deci de calitatea execuției, de construcția sursei sonore și de mediul în care se realizează. Accepția matematică a termenului (noțiune de bază a teoriei probabilităților) a determinat preluarea lui în muzicologie\* și în muzica actuală, fiind tot mai mult întrebuintat (de ex. în muzica stohastică\*, bazată pe calculul probabilităților, se referă la producerea pe planul ansamblului, respectiv al sonorităților globale). (H.Ș.).

#### evirat v. castrat.

**evloghitarii** (< gr. εὐλογητάρια, sg. εὐλογητάριον [sc. τροπάριον]) sau binecuvântări, troparele\* precedate de stihul\* al 12-lea din Psalmul 118: Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, διδάξόν με τὰ δικαιώματά σου („Binecuvântat ești, Doamne, învață-mă îndreptările Tale”). (S.B.B.).

**exapostilarie** (< gr. ἑξαποστειλάριον [sc. τροπάριον], „trimițătoare”, de la vb. ἔξαποστέλλω, „a trimite”; lat. *inviatorium*), imn (1) ce se cântă la sfârșitul utreniei\*, între canoane (2) și hvalite\* (αἵνοι). Au denumirea de e. sau *svetilne* (sl. свѣтлѣ[н]на) cele din duminici și sărbători și luminătoare sau *luminânde* (φωταγωγικά), cele din zilele de rând. În număr de 11, e. învierii (ἑξαποστειλάρια ἀναστάσιμα) sunt atribuite prin tradiție împăratului Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913-959).

*Bibliogr.*: Christ, W., și Paranikas, M., *Anthologia graeca carminum christianorum*, Lipsiae, 1871, p. 110-112; Vintilscu, P., *Despre poezia innografică din cărțile de ritual și cântarea bisericăseă*, Buc., 1937; Mitrofanovici, V., *Liturgica bisericii ortodoxe*, Cernăuți, 1929; Lemerle, P., *Le premier humanisme byzantin. Notes*

*et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au X<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1971, p. 272; Wellesz, E., *A history of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1962, p. 237. (S.B.B., T.M.) (D.S.).

**exilent**, instrument de suflat de lemn cu deschizătură laterală, de mici dimensiuni, strămoș al flautului\* lateral (W.D.)

**expoziție** (it. *esposizione*; fr., engl., *exposition*; germ. *Exposition, Aufstellung*), secțiune a unei forme\* muzicale, în care este prezentat (expus) un material tematic: 1. Secțiune inițială a formei de sonată\*. În *sonata clasică*, structura e. este următoarea: o introducere lentă facultativă; tema\* (sau ideea) primă, în tonalitatea (2) lucrării, în general cu un caracter robust, viguros; puntea\* – subsecțiune de tranziție tonală și tematică; tema (ideea) a doua (sau grupul tematic secund) de obicei mult mai amplă decât prima idee, expusă în tonalitatea D\* sau a relativei\* majore\* (în cazul în care tonalitatea inițială este minoră\*) cu un caracter contrastant față de cel al temei întâia. Ideea secundă se poate decupa în trei subsecțiuni importante: a) o desfășurare melodică predominant lirică, expresivă; b) o ascensiune dinamică (acumulare, tensionare) care conduce către c) un grup cadențial [v. cadență (2)] cu un rol concluziv, afirmând tonalitatea celei de a doua teme. 2. Secțiune inițială a formei de fugă\*, în care vocile (2) sunt introduse în discursul polif. în mod succesiv, prin redarea temei (sau subiectului\*) lucrării. Când numărul expunerilor depășește numărul vocilor, aparițiile suplimentare ale subiectului alcătuiesc *contra-e.* (C.A.B.).

**expresie** (fr., engl. *expression*; it. *espressione*; germ. *Ausdruck*). 1. Manifestarea exterioară, în planul structurilor\* sonore a unui complex de trăiri emoționale, vitale, senzoriale. Componentele și, totodată, determinantele e. muzicale sunt melodia\*, ritmul\*, sintaxa (2), forma\*, dinamica\*, timbrul\*. La realizarea e. contribuie în egală măsură compozitorul și interpretul (cântăreț, instrumentist, dirijor). Compozitorul, dispunând de mijloace și tehnici deprinse (privind construcția, varierea și dezvoltarea liniei melodice, distribuția duratelor\*, alcătuirea sintaxelor muzicale, structurarea formală, orchestrația\*, notația\* muzicală), realizează o anumită ordine în spațiul

sonor audibil, o organizare a desfășurării temporale a înălțimilor (2), duratelor, intensităților (2) – corespunzătoare conținutului spiritual pe care urmărește să-l transmită – expusă sub forma partiturii\*. Acțiunea de exprimare este desăvârșită de *interpret* – factor mediator între producător (creator) și receptor (auditoriu) care decodifică și transpune în plan sonor simbolurile grafice cuprinse în partitură. În culturile de tip folcloric\*, cele două laturi ale e. – creația și interpretarea – se realizează simultan, actul performativ fiind controlat, în absența partiturii, de modelele abstracte înmagazinate în memoria muzicală a comunității. Opera muzicală nu este un dat sensibil cu existență spațială, ci se constituie exclusiv în timp, e un proces de semnificație continuu, prin aceasta e. muzicală fiind cea mai îndreptățită să aspire la cuprinderea și redarea unei secvențe a fluxului continuu în care se desfășoară viața psihică. 2. Într-o accepțiune mai restrânsă dar mai frecvent utilizată, e. desemnează acțiunea de reliefare a raporturilor dintre planurile dinamic, agogic\*, timbral, de evidențiere a frazării\*, cezurilor\* etc. în procesul interpretării unei lucrări muzicale, cu scopul de a facilita receptarea de către auditoriu a mesajului artistic propus de compozitor. 3. Dispozitiv de care dispun orga\* și armoniu\* [pedală (1), buton)] care permite modificarea intensității sunetului. (C.A.B.).

**expresionism**, mișcare artistică cu un puternic caracter contestatar și nonconformist, apărută în Germania și Austria la începutul sec. 20, mai întâi în artele plastice (în cercurile „Die Brücke”, „Der Blaue Reiter”) și în lit., apoi în muzică, în bună parte ca o reacție față de impresionism\*. E. muzical cunoaște două principale tipuri de manifestare, reprezentate, la nivelul protagoniștilor, prin Schönberg și școala dodecafonică vieneză\* (v. și dodecafonie) și respectiv Stravinski din „perioada rusă”. Considerate, în general, mai puțin ca fațete ale e. muzical cât mai ales ca direcții componistice ireductibile (Leibowitz, Adorno) sau cel puțin ca un cuplu de forțe contrare, acționând complementar (Schaeffner, Rognoni, Boulez) în componistica modernă, cele două orientări corespund de fapt unor soluții diferite date pe plan muzical cerinței fundamentale a e., aceea de exacerbare a tensiunii emoționale, de exaltare a expresiei (1). Este ceea ce în arta unor reprezentanți ai „noii școli vieneze” se realizează – precumpănitor în

genurile teatral-muzicale (Schönberg, *Erwartung*, Berg, *Wozzek*) – printr-o exacerbare a conceptului muzical postromantic, în speță al aceluia consacrat de R. Strauss prin operele *Salome* și *Elektra*: distorsionări ale structurii muzicale la nivelele arm.\* și melodic prin cromatismul cvasi-absolutizat, atingând atonalismul\*, plastică orchestrală vizând crearea de efecte psihologice violente, linie vocală nontonală, abruptă, ce „transsubstanțiază datele psihologice ale textului” (A. Goléa). Muzica cunoaște însă, la dodecafoniști, și reversul – necesar și firesc – al acestei continuități față de romantism\*, și anume un proces de abstractizare (mai intens la Webern, continuat apoi de neoserialiști) în virtutea căruia, prin dizolvarea tonalității și a reprezentărilor tematice condiționate de ea și prin înlocuirea lor cu reprezentări de tip serial (v. serialism), se tinde spre realizarea unei legături nemediate între materia sonoră și expresie și astfel, spre eliberarea totală a acesteia din urmă. În muzica lui Stravinski hiperpotențarea expresiei se produce, contrar atematismului serial, ca urmare a îngroșării profilurilor tematice. Reliefarea adeseori ostentativă a motivelor sau fragmentelor tematice – prin mijloace ritmice, arm., de instrumentație etc. de deosebită acuitate, ca și prin repetări cvasi-automate [v. formulă (IV)] – factura lor rudimentară și chiar eterogenitatea lor, expres cultivate, sunt cele care determină la Stravinski o mutare de accent de pe fizionomia pe energia motivului\*, o irupere a expresiei dincolo de cadrele textului muzical, constituind întrucâtva o emanație paratematică. Caracteristicile înfățișate conturează laolaltă specificitatea muzicală intrinsecă a artei expresioniste; ele demonstrează implicit autonomia estetică a fenomenului muzical expresionist, faptul că el nu este produsul unei contaminări cu e. lit. sau plastic, chiar dacă într-o opinie muzicol. încă larg răspândită, e. muzical (identificat îndeobște cu ramura sa dodecafonică) s-a impus în accepția psihologizantă – acordată în general curentului – a unei arte promotoare a brutalității, dezechilibrului, monstruosului, a explorării subconștientului etc. Deși acuitatea psihologică a operelor muzicale expresioniste constituie un dat real, bazat pe corespondențele de climat emoțional ale muzicii cu un text sau un subtext expresionist (lucrările lui Schönberg sau Berg, compuse pe texte poetice sau dramatice expresioniste, ca și lucrările stravinskiene cu

argument programatic mitologic sau străvechi folc.) sau chiar pe împrumuturi semantice mai mult sau mai puțin fortuite dinspre lit. spre muzică (Webern), aceste relații inter-arte nu sunt de natură să definească e. muzical în esența sa, ci reprezintă o componentă paramuzicală a specificului său estetic. O trăsătură generală a e. reflectată în muzică o constituie și aplecarea spre resursele primare ale muzicilor folcl. arhaice sau ale celor exotice (exacerbare și obstinare a ritmului, efecte de masivitate sau stridență în arm. și orchestrație etc.), ca mijloc de realizare a expresiei de forță elementară, telurică (Stravinski, Bartók, Prokofiev). Aderări temporare la e. au manifestat Bartók, Honegger, Prokofiev, Ives, Șostakovici ș.a. Influențe ale e. – mai ales de formulă stravinskiană – se percep și în comp. rom. (Lazăr, Jora, Rogalski, Silvestri, Mihalovici, Socor); ele se manifestă în special la nivelul modalităților tehnice, mai rar în muzica pură și mai frecvent în lucrări programatice sau cu text, ce urmează îndeobște linia exploatarei, în spiritul șocului și violenței expresioniste, a anumitor caracteristici și zone ale folc. precum și, adesea, linia unor reprezentări grotești, caricaturale, a parodiei etc.

*Bibliogr.:* Worringer, W., *Gânduri critice despre arta nouă* (1919) și *Probleme artistice actuale* (1921), în: W., W., *Abstracție și intropatie și alte studii de teoria artei*, trad. rom., Buc., 1970, p. 271–286, 287–305; Schering, A., *Die expressionistische Bewegung in der Musik*, în: *Einführung in der Kunst der Gegenwart*, Leipzig, 1919, republ. în: S., A., *Vom Wesen der Musik*, Stuttgart, 1974, p. 319–345; Simon, J., *Musikalischer Expressionismus*, în: *Musikblätter des Anbruch*, Viena, II, 1920, p. 408–411; Borris, S., *Über Wesen und Werden der neuen Musik in Deutschland: vom Expressionismus zum Vitalismus*, Berlin, 1948; Rognoni, L., *Espressionismo e dodecafonìa*, Torino, 1954; Stuckenschmidt, H.H., *Lineamenti dell' espressionismo*, în: *Musica d'oggi, serie nouă*, Milano, nr. 9, 1958, p. 538–544; Boulez, P., *Dire, jouer, chanter* (1963), în: B., P., *Points de repère* (cap. IV), Paris, 1981; Cammaroto, L., *L'espressionismo e Schoenberg*, Bologna, 1965; Hollander, H., *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (cap. V), Köln, 1967; Stuckenschmidt, H.H., *Was ist musikalischer Expressionismus*, în: *Melos*, Mainz, XXXVI, 1959, p. 1–5; Popovici, D., *Scurte însemnări despre opera expresionistă vieneză*, în *Rev. Muz.*, nr. 4, 1970, p. 15–18; Firca, Clemansa, *Rezonanțe ale esteticii*

*expresionismului în creația muzicală românească* (I, II), în: SCIA/TMC, nr. 2, 1970, p. 179–186 și nr. 1, 1973, p. 3–10; Brinkmann, R., *Schönberg und das expressionistische Ausdrucks-konzept*, în: *Internationale Schönberg-Gesellschaft Kongress, I, Viena 1974*, p. 13–19; Firca, Clemansa Liliana, *La spécificité structurale-esthétique de l'expressionisme musical*, în: *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International d'Esthétique, Bucarest, 22 Août-2 Septembre 1972*, I, Buc., 1976, p. 593–596; Möllers, Chr., *Schönbergs Zwölftechnik – rationale Überwindung der expressionistischen Anarchie?*, în: *Musica*, Kassel, nr. 6, 1976, p. 485–489; Richard, L., *Encyclopédie de l'expressionisme*, Paris, 1972; Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky: *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnliche Begegnung* (ed. Hahl-Koch, J.), Salzburg, 1980; Adorno, T.W., *Musikalischer Expressionismus*, în: A., T.W., *Gesammelte Schriften* (ed. Tiedermann, R.), XVII, 1982, p. 60–62; Mauser, S., *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule: stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchung zu Arnold Schönbergs Erwartung Op. 17, Die glückliche Hand Op. 18 und Alban Bergs Wozzek Op. 7*, Regensburg, 1982; Hinton, S., *Expressionismus beim jungen Hindemith?*, în: *Hindemith Jahrbuch*, 1987, p. 18–31; Troschke, M. von, *Der Begriff „Expressionismus“ in der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts*, Pfaffenweiler, 1988; Crawford, D.L. și J.C., *Expressionism in Twentieth-Century Music*, Bloomington, IN, 1993; Butler Chr., *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe. 1900-1916*, Oxford, 1994; Poirier, A., *L'expressionisme en musique*, Paris, 1995; Schubert, G., *Hindemith's Opfern*, în: *Hindemith Forum*, Frankfurt am Main, nr.1, 2000, p. 11–13; Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)* (partea I, cap. 2, 3), Buc., 2002. (C.I.L.F.)

**expresie, semn de ~**, semn grafic ce indică gradațiile expresive (v. agogice, semne; dinamice, semne) ce însoțesc un text muzical, sporindu-i expresivitatea. (Ex. Semne agogice: *accelerando*, *rallentando*, *rubato*, *a tempo*, *Tempo P*; Semne dinamice: *niente*, *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*, *fff*, *sf*, *sfz*, *dim.*, *perdendosi*, *molto (f)*, *con passione*, *con sentimento* etc.). (I.R.).

**extincția sunetului v. atac (1).**



# F

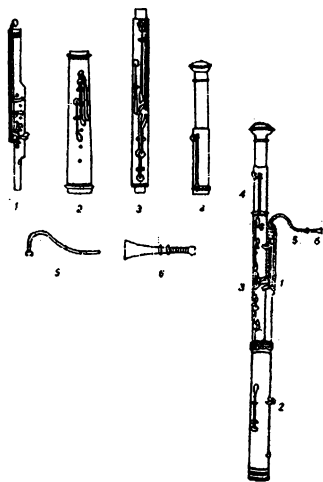
**f.** 1. Numele celui de al 6-lea sunet al gamei\* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. În teoriile muzicale anglo-germanice actuale, **F** este echivalentul lui *fa*\*. Popoarele romanice au înlocuit în solmizație\* literele prin silabe ( $F = fa$ ). 2. Unii teoreticieni germ. de la începutul sec. 19 desemnează prin litere majuscule, respectiv minuscule, acordurile\* majore\* și minore\*, obicei extins apoi și la desemnarea tonalităților (2) (ex.:  $F = trison$  major pe *fa* sau tonalitatea *fa major*;  $f = trison$  minor pe *fa* sau tonalitatea *fa minor*). 3. În sistemul modurilor\* greg., **F** este *finalis*\* pentru modurile 5 și 6 (lidian și hipolidian). 4. *Cheie*\*: cheia de *fa* pe linia a 4-a a portativului\* (rar pe linia a 3-a) este folosită încă din sec. 10. Forma actuală provine din deformarea literei *F* (sau *f*). 5. Figurile tăiate în cutia de rezonanță\* a vioarei\* și a altor instr. cu coarde sunt numite *efuri* din cauza asemănării cu litera *f*. 6. Abrevieri: forte\* (*f*), fortissimo\* (*ff*), rar fortissimo (*fff*). *V.*: *dualism*; *cifraj*.

**fa**, prima silabă a cuvântului lat. *famuli* (din versul al doilea al Imnului către Ioan Botezătorul), silabă prin care, după Guido d'Arezzo, se desemnează, începând cu sec. 13, a 4-a treaptă a scării de *do*\* , în țările de cultură latină care au adoptat denumirea silabică a notelor; corespunde lui *f*\* în țările germ. *V.* *notație*; *solmizație*.

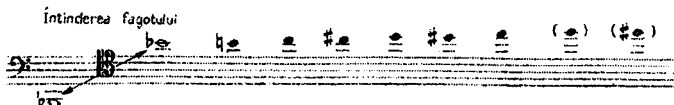
**facile** (cuv. it. „ușor, lesnicios”), termen ce desemnează un grad redus de dificultate tehnică. Ex.: *Sonata facile* pentru pian de Mozart.

**fagot** (< fr. *fagot* „legătură de lemne; lat. *phagotus*; it. *fagotto*; fr. *bassoon*; germ. *Fagott*), instrument de suflat din lemn, alcătuit dintr-un tub curbat din lemn de arțar sau palisandru (în formă de U), cu sistem de clape (2) și ancie\* dublă. Ancia se aplică peste un tub metalic în forma literei S (bocal). Corpul este demontabil, deosebindu-se patru părți: corpul mic, corpul mare, corpul care

susține celelalte corpuri – având în același timp și cuveta de metal care se deschide pentru a evacua saliva – și pavilionul (bonet). **F.** în *do*, folosit în orch., este de dimensiunea unui tub de orgă de 260 cm (8'), divizat în două părți paralele. **F.** are o întindere sonoră de trei octave\* și jumătate, de la *Si bemol*<sub>1</sub> – *re*<sup>2</sup> – *mi*<sup>2</sup> (ex.). Se notează în cheia\* *fa* și în cheia *do* de tenor, rareori în cheia *sol*. Din familia *f.* face parte și contrafagotul \*. În orch. simf. se folosesc 2–3 *f.*, rareori 4. Ultimul dintre *f.* poate cânta și pasajele pentru *c. fag.*, la indicația din partitură\* „muta în *c. fag.*“. Partida\* de *f.* se scrie în partitură sub partida de *cl.* Strămoșul *f.* datează din sec. 16 când abatele Afranio degli Albonesi din Ferrara (1539) reunește două bombarde (1) (instr. din familia ob. care era basul (1, 2) instr. de suflat cu ancie), făcându-le să comunice cu ajutorul unui sistem de tuburi. L-a numit „phagotus” deoarece semăna cu o legătură de lemne. La începutul sec. 17, Sigismund Scheltzer debarasează instr. de foalele pe care le deținea inițial și construiește adevăratul *f.* pe care îl denumește *dolcian*\* datorită intonației foarte dulci. **F.** a suferit succesive modificări în sensul perfecționării, în 1851 Adolphe Sax construind chiar și un *f. metalic*. **F.** actual este construit după sistemul fr. Buffet și după sistemul germ. Heckel. **F.** tip Heckel a suferit modificări în ultimele decenii spre a se realiza omogenizarea registrelor (1). Are tubul mai lung și orificiile deplasate pentru a facilita sonoritatea registrului acut. Timbrul nazal și grav al *f.* îi conferă posibilități de expresie burlescă dar și melancolică. Performanțele de construcție realizate în sec. 19–20 au determinat compozitorii să acorde mai multă importanță acestui instr. (în lucrări de Beethoven, Ceaikovski, Ravel, Dukas, Stravinski ș.a.). Compozitorii români (Iuliu Mureșianu, T. Fatyol, M. Moldovan) dedică concerte *f.*, instr. apărând de asemenea și în lucrări camerale scrise pentru cvintet (1) de suflători (lemn și corn) sau dublu cvintet de



Fagotul și părțile sale componente: 1. corpul mic; 2. corpul de la baza instr.; 3. corpul mare; 4. pavilionul (bonetă); 5. esul (bucal); 6. ancia dublă.



sufletori (ex. *Dixtuorul* de Enescu). Abrev. în partituri: fag; fg. (M.M.)

**fagot în cvartă v. fagottino**

**fagot în cvintă v. fagottino**

**fagot în terță v. fagottino**

**fagot tenor v. fagottino**

**fagottino** (cuv. it.; engl. *tenoroon*), tip perimat de fagot\* de mici dimensiuni. Denumirea generică de f. se referea în primul rând la fag. tenor sau fagotul în cvintă (instr. transpunea la cvintă\* perfectă superioară). Alte asemenea tipuri: fag. în cvartă și fagotul în terță transpunea la cvarta\* perfectă, respectiv la terța\* mică inferioară. Cel

mai mic tip, fag. în octavă\* (engl. *cuartal*) transpunea la octavă perfectă superioară. (W.D.)

**falsă relație**, evoluția aceluiași sunet în două acorduri\* succedente sau imediat apropiate; prezența sunetului, cu semnificații armonice diferite, la voci (2) diferite în acorduri alăturate. Aspectul diatonic\* al f. (ex. 1) nu constituie totuși obiectul unei interdicții atât de stricte, în cadrul armoniei (III, 2) tradiționale, precum aspectul cromatic\* (ex. 2). Practica muzicală a cunoscut însă frecvente și pline de efect încălcări ale interdicției (ex. 3), ceea ce a determinat apariția unor licențe arm.; o astfel de licență este și înlănțuirea acordurilor în cadrul sextei\* napolitane (ex. 4), după cum admisă este și „îndulcirea” f. prin prezența apogiaturilor\* (ex. 5). ■ Suspiciunea față de f. este mai veche decât interzicerea ei în armonia clasică. Oricare succesiune melodică sau arm. prin care, în stilul barocului\* de ex. se infiltra o reală sau ascunsă relație

tritonice\* era considerată o *relatio non harmonica*. Figurile\* muzical-retorice baroce, între care și binecunoscutul *passus duriusculus*\* constituie asemenea relații, admise însă prin finalitatea lor expresiv-simbolică. ■ Stilurile mai noi ale armoniei, departe de a repudia f., o cultivă ca un mijloc de particularizare a structurii multivocale\*. Motivele acestei schimbări de optică sunt multiple: amestecul de funcții\* (inclusiv majorul\* cu minorul\*), suspendarea rezolvării\* disonanțelor\*, cromatizările intense și concomitente la mai multe voci simultan etc. (pentru stilul post-tonal); mai liberă înlănțuire a acordurilor, amestecul de caracteristici modale în

ex. 1

ex. 2

ex. 3

(J. Haydn, *Sonata pt. pian* op. 14 nr. 5)

aceiași acord, un cromatism „mediat” melodic prin formula cromatică întoarsă etc. (pentru stilul neo-modal). Echiv. germ. *Querstand*. (G.F.)

**falset** (< it. *falsetto*, din *falso* „fals, nenatural”), timbru\* vocal obținut prin restrângerea fonației\*; folosit de tenor (1) pentru a-și extinde vocea în acut. A fost întrebuințat în polif. sec. 16–17 pentru partidele de alto (1) și în operă\* pentru efecte speciale. Se întâlnește în cântece pop. din Sardinia, Tirol (*Jodler*\*), în cântecele cu caracter de semnal (2) și improvizatorice\* din folc. românesc. Sin. *voce de cap*. V. *falsetist*; voce (1); hăulit; doină (E.Z.)

**falsetist** (it. *alti naturali*; fr. *haute-contre, trial*; engl. *contra-tenor*) 1. Cântăreț cu timbru\* natural de falset\*. V. *castrat*. 2. În polif. sec. 15–17 (și, în tradiție engl., până azi) interpreții tenori (1) ai partidelor\* de alto (1; 5). V. *contratenor*. (E.Z.)

**fandango**, dans național spaniol (andaluz), cunoscut din sec. 17. Este un dans cântat, cel mai adesea în măsură ternară\* și în tempo (2) rapid, acompaniat de gitară\*, galoubet\* sau cimpoi\* și castaniete\*. Fiecare strofă este urmată de o riturnelă (3). La comanda jucătorului principal, f. este întreruptă și se cântă de către partener o *copla* (cântece improvizat\*), după care dansul comun este reluat. Variante de f. *malagueña\**, *rondeña*, *granadiana*, *murciana*. (C.I.L.F.)

**fanfară**, cuvânt cu etimologie nesigură, având mai multe semnificații: 1. Piesă pentru trompete\* și timpani\* cântată de trupele de cavalerie. 2. Melodii pentru vânătoare, în general *bicinia\**, în 6/8, cântate de corni\*. 3. Melodii războinice (aclamații sau semnale\*) pe una sau mai multe voci (2), executate

de instr. de suflat de alamă, cu ocazia sărbătorilor militare, defilărilor. 4. Semnal de trp., frecvent în trisonuri (v. acord). 5. O trompetă lungă, fără clape\* sau ventile\* (denumită și tr. „*Aida*”), folosită la intonarea unor semnale în spectacole de operă (ex. act. II din *Fidelio* de Beethoven, în *Aida* de Verdi); v. trompetă. 6. Ansamblu compus numai din instr. de suflat din alamă și lemn la care se adaugă o secție de percuție\*, ce poate conține de la 20 la 150 de executați. Crearea în sec. 19 a f. a impus un repertoriu\* special, cunoscut sub numele de *muzică pentru f.*, ce se execută de obicei în aer liber. El cuprinde marșuri\*, dansuri\*, muzică de promenadă (special compuse), precum și potpuriuri\* din opere\*, prelucrări (2) de muzică pop., transcrieri\* pentru f. din repertoriul simf.: uverturi\*, suite\*, rapsodii\*, fantezii (2) etc. V. *meterhanea*. (D.P.)

**fantezie**, termen ce desemnează, în genere, o lucrare instrumentală cu forma\* liberă: 1. în sec. 16 și 17, gen (1, 2) instr. (it. *fantasia*; engl. *fantasy* sau *Fancy*; fr. *fantaisie*; germ. *Fantasie*) de factură

(Jon Pieterz Sweetinck, *Fantasia cromatica pentru orgă*.)

Fantezie (1)

predominant polifonică\* (ex. 1) apropiat de acela de canzonă\*, ricercar\* sau tocată\*. F. atinge apogeul în creația lui Buxtehude și J.S. Bach, când devine frecventă cuplarea ei cu fuga\*, în virtutea principiului unității dobândite prin contrast între factura liberă, improvizatorică\*, a celei dintâi și caracterul strict elaborat al celei de a doua (ex. 2). Genul f. se întâlnește ulterior în sec. 18 în creația pentru pian a fiilor lui Bach și în clasicism\* (*F. în do minor*, K. V. 475 de Mozart ce se execută de obicei împreună cu sonata\* scrisă în aceeași tonalitate). F. pentru pian, cor și orch. de Beethoven constituie un exemplu cu totul aparte în literatura genului; tot lui îi datorăm două sonate pentru pian subintitulate „quasi una fantasia”, menționând aportul special al imaginației componistice acționând mai liber în definirea acestor lucrări. F. în fa minor pentru pian de Chopin reprezintă, în schimb, o interpretare mai mult sau mai puțin liberă a schemei formei de sonată, în timp ce F. în do major pentru pian de Schumann se apropie de forma de sonată cu caracter ciclic\*. În literatura muzicală fr. a sec. 19 genul apare în creația pianistică a lui Fauré, Debussy ș.a. 2. Lucrare construită pe teme\* muzicale preexistente (v. parafrază); potpuriurile\*, aranjamentele pe teme provenind din opere\*, operete\* etc., constituie o bogată literatură de acest tip. Ideea memorării, a reluării unor idei muzicale preexistente este prezentă încă la J. S. Bach, în celebrele sale *Choralfantasien*. Acest aspect apare și în f. „Călătorul”, pentru pian, de Schubert, preluând tema lied\*-ului propriu, cu același titlu. În sec. 19, Liszt iar ulterior N. Rimski-Korsakov pun, în același sens, un accent special pe caracterul evoluției instr. virtuoz. (D.A.)

**farandola**, dans popular provensal, executat de obicei de 10 până la 50 de dansatori. În mișcare rapidă și în măsură de 6/8, f. este uneori cântată

**farsă** (< lat. *farcio* „a umple”) 1. În ev. med., interpolății între două cuvinte ale unui text liturgic. 2. În sec. 14–16, mică comedie pop. cu cântece. Din Franța se răspândește în Anglia, Italia, Spania. 3. În sec. 18–19 *farsa per musica* (it.) este o operă\* într-un act cu dialog vorbit. În afara acesteia, în care predomină caracterul buf, mai existau și f. *lagrimosa* și f. *sentimentale*. Cimarosa, Paisiello și Rossini au înnobilit genul. (E.Z.)

**fastl** (cuv. tc.) v. **peșrev**; **taksîm**; **maqam**.

**faux-bourdon** (cuv. fr. [fo burdō], „bas fals”; engl. *faburden*; it. *falso bordone*), manieră primitivă de polifonie\* (sec. 14–15) realizată prin terțe\* și șeste\* paralele. Își are originea în Anglia, în polif. pop. prin terțe (*gyntel\**), polif. care a pătruns apoi în practica improvizatorică a muzicii religioase. Prin suprapunerea a două terțe\* pe sunetele unui *cantus firmus\** se produc trisonuri (v. acord) în stare directă, răsturnate\* cu ocazia execuției, în sextacorduri, datorită transpunerii vocii (2) inferioare cu o octavă\* mai sus, de unde denumirea de „bas fals”. Reprezentând a treia etapă de improvizatie\* polif. pe un *c.f.* – după cea a *organum\**-ului sec. 9–11 cu paralelismul consonanțelor\* perfecte și după cea a discatutului (I, 2) sec. 12–13 cu predominanța mișcării contrare – f. denumit de teoreticienii vremii „discantus englez” sau (lat.) *modus anglicorum*, introduce în tehnica polif. paralelismul\* consonanțelor imperfecte (terța și sexta), tratate până atunci ca disonanțe\*. Din Anglia f. este preluat de compozitorii flamanzi (Dufay, Binchois) care îl perfecționează prin combinarea variată a intervalelor\* și a mișcării vocilor. În sec. următoare, termenul de f. își pierde vechea semnificație; în epoca palestriniană (sec. 16) devine sinonim cu tratarea acordică, iar în epoca barocului\* el denumește o psalmodie\* improvizatorică pe un punct de orgă [v. pedală (2)]. (L.C.)

Binchois: Ut queant laxis (fauxbourdon)

Ut que-ant la-xis Re so na-re fi bris etc.

Faux-bourdon

dar, de cele mai multe ori, executată la galoubet\* și la tamburină\*. (Ex. celebre de f. în opera *Mireille* de Gounod și în Suita *Arlesiana* de Bizet). (I.R.)

**fecioreasca (feciorești)** 1. Categorie de jocuri populare românești, bărbătești, răspândite în Transilvania, Țara Crișurilor și Câmpia Banatului.

Se joacă în formație de ceată (jucători neprinși între ei) sau solistic sub formă de întrecere. Sunt dansuri de virtuozi care cuprind mișcări cu caracter athletic ca sărituri mari, flexiuni, bătaii în podea și în pînteni. Caracteristica lor principală o constituie tehnica de lovire cu palmele pe segmentele picioarelor. În cadrul categoriei se pot distinge trei grupe de tipuri de joc fecioresc: 1) grupa I-a – *Haidăul (de băț, ponturi în botă), călușerul\**, *sărita, fecioreasa rară (rami, de ponturi, românește), f. făgărășană* – acoperă aproape întreaga Transilvanie; grupa a II-a *fecioresul (românescul), f. deasă (feciorește), bărbuncul\** – acoperă Câmpia Transilvaniei și bazinul superior al Someșului (Transilvania de N); grupa a III-a – *Ardeleana (2), feciorește, Ardeleana de mână, Ardeleana sărită* – acoperă Țara Crișurilor și Câmpia Banatului. 2. F. *fetelor*, replică feminină la jocul fecioresc bărbătesc. Este jucat de fete și femei tinere la hora satului, la nunți și alte petreceri, în satele din jurul orașului Rupea (Crihalma, Dăișoara etc.). (G.C.).

**fedeleșul 1.** Joc\* popular românesc, mixt, întâlnit mai ales în zona subcarpatică a Munteniei și Olteniei. Se execută, la început, în cerc cu brațele pe umeri. Ulterior, formația inițială se rupe în mai multe cercuri mici care se învârtesc ocolindu-se, descriind în același timp o elipsă (mișcare de rotație + mișcare de revoluție), într-un tempo (2) din ce în ce mai accelerat. Sin.: *ciuleandra; târcolul*. 2. Nume dat, în Muntenia subcarpatică, petrecerii din ajunul nunții (sămbătă seara) când se împodobesc stâlpii casei, poarta și bradul. Participă în general tineret și familia mirilor. (C.C.)

**feleaga v. lioara.**

**fenomenologia muzicii.** Problema centrală a fenomenologiei este aceea a semnificației. Orice act de semnificare presupune o implicare și o poziție de conștiință. Pentru fenomenologie rolul conștiinței (atât rolul conștiinței mele, cât și al conștiinței celorlalți implicați în actul de semnificare) nu poate fi negat, înlăturat sau ignorat. Semnificația autentică este dată de raportarea lucrurilor însele la conștiință, și nu de desemnarea acestora de către cuvinte. Marele salt pe care-l face fenomenologia stă în faptul că ea depășește impasul născut din rolul impropriu acordat limbajului de către filozofia dinaintea ei. Ceea ce e hotărâtor se impune prin sensul lucrurilor însele și a existenței, cuvântul urmează abia să fie revalorificat în cadrul unui act, cu scopul revelării unei

semnificații care, atunci când e obligată să se producă prin discursul vorbit, urmează să conducă la un act fondat pe degajarea unei esențe. Trebuie făcută distincția între limbajul operatoriu, care conduce în orice împrejurare un act împreună cu proiectul său însoțitor, și materialul din cadrul actului de exprimare sau semnificare, nu necesarmente de ordin lingvistic. Noțiunea sau conceptualitatea date de cuvântul uzual este limitată și provizorie, limbajul fenomenologic care se constituie ulterior fiind singurul care poate da măsura sensurilor lumii, apărând el însuși ca limbaj al ideții și ideat totodată. Prin fenomenologie existența devine umanizată, căci pentru a fi sesizată ea trebuie să fie o existență ideată prin mijlocirea conștiinței. De pe această poziție, actul muzical ca fapt și expresie de conștiință capătă deplina sa valoare și singura explicare autentică posibilă. Căci cele două viziuni privind muzica, propuse de către filozofia modernă precedentă: recunoașterea kantiană a rolului formei\* în muzică și extraordinara perspectivă dată muzicii de către dialectica hegeliană, erau în bună parte anihilate prin nerecunoașterea capacității revelatorii propriie muzicii prin obturarea de către cuvânt a specificei deschideri a muzicii către semnificație. Or, în muzică, absolutitatea și autonomia (și, am putea adăuga, paradoxal, însăși heteronomia ei) sunt condiționate de către forța ei proprie de exprimare cu sens, prin excluderea folosirii cuvântului și a logosului noțional. Dar atât Kant cât și Hegel au restrâns neîngăduit conceptualitatea artistică (și în special pe cea muzicală) la modalitatea conceptualității lingvistice obișnuite. Ca urmare a unei asemenea poziții, muzica devenea un simplu obiect, căruia rămânea să i se atribuie din afară și ulterior etichete de semnificație, iar nu o modalitate de expresie a ființei, ea însăși capabilă de revelare a sensurilor existenței și de aprehendare specifică a lumii. Prin fenomenologie, muzicii îi sunt postulate obligația și posibilitatea de semnificație, precum și capacitatea de a fi un mod uman fundamental de exprimare, care se cere să fie totodată de o totală absolutitate specifică, revelatoriu de sensuri ce nu pot fi date pe altă cale, dar care nu sunt autonome față de ideția de conștiință. Primele indicii ale unor cercetări fenomenologice muzicale apar însăși la Edmund Husserl (1859–1938), fondatorul curentului fenomenologic. În scrierile sale referințele la muzică sunt destul de frecvente dar, după cum e și firesc în cadrul unei fenomenologii generale, ele nu își propun ca țel principal elucidarea fenomenologică a muzicii, ci servesc doar ca exemplificări la o problematică de

ansamblu. Unele din ele, de o acuitate și justețe unică de intuiție, pot fi însă încadrate în constituția unei f. Ne vom mărgini a da un singur exemplu, pentru a ilustra seriozitatea și rolul regenerativ pe care îl poate avea cercetarea fenomenologică pentru muzică, perspectiva nebănuită pe care o deschide spre înțelegerea și înfăptuirea actului muzical. În cartea sa *Lecții pentru o fenomenologie a conștiinței intime a timpului*, cuprinzând conferințe pronunțate în anii 1904–1905, voind să arate caracteristicile percepției în actul de prezentificare, Husserl face următoarea descriere: „ (...) noi numim *melodia în ansamblul său, melodia, percepută*, cu toate că singurul perceput este momentul prezent. Noi procedăm astfel pentru că extensiunea melodiei nu est doar dată punct cu punct într-o extensiune perceptivă, ci pentru că unitatea conștiinței retenționale «menține» încă în conștiință sunetele scurse, care urmărindu-se, produc unitatea de conștiință raportată la obiectul temporal în unitate a sa, la melodie (...). Dar melodia în ansamblul său apare ca prezentă atât timp cât ea încă mai răsună, adică atâtă timp cât mai răsună încă sunetele care îi aparțin, vizate într-un *singur* ansamblu de aprehensiune. Ea a trecut abia după dispariția ultimului său sunet” (*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, în: *Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung*, IX, 1928, 398; sublinierile sunt ale lui Husserl). Din exemplificarea citată decurg, pentru o f., cel puțin două fapte importante: 1) Câmpul de prezență nu se confundă cu simpla succesiune punctuală de momente prezente. În cadrul actului muzical apar câmpuri de existență a căror durată și demarcație este dată de unitatea de sens: câmpul unitar de existență se oferă drept câmp de prezență a percepției de conștiință. 2) Conștiința noastră participă prin faptul că propune un sens unitar câmpului de existență și se implică prin trăirea actului muzical prezentificativ ca percepere succedentă a câmpurilor de prezență. Foarte rar însă cercetările fenomenologice care se referă la muzică, aflate în exemplificări asemeni celeia de mai sus, pot servi drept model al unei fenomenologii a actului muzical. Explicația stă în faptul că ele trebuie să se realizeze într-un ansamblu constituit, cu o coerență specifică. Acestea pot fi îndeplinite fie ca cercetări aparținând unei estetici fenomenologice, fie ca analize și intuiții fenomenologice asupra actului muzical considerat drept modalitate specifică de semnificare. Odată cu încercarea de a transpune cercetările fenomenologice asupra unui domeniu specializat, apare însă îndoiala

dacă respectiva operație se mai poate realiza în raza obișnuită dată de clasificările și metodele curente. De aceea cercetarea fenomenologică asupra muzicii nu mai este reductibilă la clasificările obișnuite, care așează muzica exclusiv în perimetrul esteticului și nici posibilă doar ca strictă analiză\* tehnico-profesională (deși aceasta este și ea absolut indispensabilă). La aceasta se adaugă o dificultate proprie metodei fenomenologice: fenomenologia nu e o știință deductivă, metoda sa de bază nu e deducția sau inducția, ci intuiția fenomenologică; enunțurile unei f. nu se realizează în mod deductivist din anumite enunțuri generale, ele trebuiesc descoperite printr-o nouă intuiție fenomenologică proprie domeniului, ceea ce presupune, din partea cercetătorului, o anumită cunoaștere, de o anumită manieră, dar foarte amplă și profundă, a muzicii, alături de cerința de a fi foarte priceput în mânăuirea metodei fenomenologice și un cunoscător al esteticii fenomenologice. Atunci când ne referim la fenomenologie, avem în vedere mai ales principalele scrieri ale lui Husserl și ale colaboratorilor, comentatorilor și continuatorilor săi direcți, orientându-ne mult mai puțin spre cercul fenomenologic de la München, din care însă facem o excepție pentru *Max Scheler*, ale cărui cercetări, legitimând o fenomenologie a afectelor și a empatiei, și a cărui opoziție față de formalismul kantian îi dau o deosebită însemnătate pentru f. Se recunosc certe origini fenomenologice și la principalii exponenți ai existențialismului: *Martin Heidegger* (un timp elev al lui Husserl), *Merleau-Ponty* și *Sartre*. Pe de altă parte, o ramură de gândire descinsă din Heidegger, noua hermeneutică filosofică, având ca reprezentanți însăși pe Heidegger – prin preocupările sale despre artă – elevul său *Gadamer*, întemeietorul acestui curent și *Paul Ricoeur*, comentator al lui Husserl, ar putea avea un rol însemnat în definirea unei noi hermeneuticii muzicale, care să depășească impasul vechii muzicologii hermeneutice (H. Kretschmar și, în parte, A. Schering). Dar aceasta s-ar confunda în bună parte, cu f., sau ar fi o derivată a ei. Fenomenologia se preocupă de estetic (v. estetică muzicală) nu numai în cadrul unui domeniu specializat, ci și ca trăsătură umană generală, întrucât trăsăturile estetice apar în orice semnificație inclusă într-o atitudine umană, și, pe de altă parte, întrucât valoarea estetică se afirmă ca formă specifică de manifestare a unei semnificații esențial umane. F. nu se poate mărgini numai la o cercetare de estetică fenomenologică, dar în esteticile fenomenologice

constituite apare o propoziție diferențiată a problemelor, unele aspecte de manifestare fiind *necesar modificate* pentru cazul atitudinii intenționale estetice, de care cercetarea actului muzical, ca act diferențiat estetic, trebuie să țină seama. De aceea vom face o scurtă trecere în revistă a exponenților esteticii fenomenologice, relevând cu precădere aspectele importante care se desprind pentru o fenomenologie și estetică fenomenologică a muzicii. Moritz Geiger (1880–1938), socotit întemeietorul esteticii fenomenologice, a fost primul filozof fenomenolog care s-a ocupat cu precădere (aproape în exclusivitate) de problemele esteticii, afirmând cu tărie posibilitatea, forța și mai ales caracterul autonom al esteticii fenomenologice. Dar, ca fenomenolog, el a aparținut școlii de la München și nu a îmbrățișat poziția ulterioară radicală, a fenomenologiei transcendente, inițiată de Husserl după însăși caracterizarea lui Husserl, el nu a fost un adept total al fenomenologiei – iar ca estetician s-a depărtat cu greu de estetica „*Einfühlung*”-ului („empatiei”) a profesorului său Th. Lipps, ceea ce face ca el să se găsească încă prea aproape de estetica psihologică și să nu întrevadă pe deplin deschiderea radicală pe care fenomenologia o oferă domeniilor esteticului. Potrivit vederilor cercului de la München, Geiger se îndreaptă spre o estetică a valorilor. Așa cum se recunoaște că au existat intuiții fenomenologice și înainte sau în afara curentului fenomenologic, Geiger recunoaște că au existat asemenea intuiții și cu privire la estetica fenomenologică, dând ca exemplu distincția pe care o face Lessing între artele timpului și cele ale spațiului. Numai că, în cadrul unei fenomenologii muzicale contemporane, va trebui să amendăm părerea lui Lessing și Geiger, care pentru muzică nu se confirmă. După numeroasele eșecuri ale definirii muzicii drept artă a timpului [v. timp (III)], va trebui să renunțăm la acest punct de vedere și să o definim dinamic, drept artă cinetică, a mișcării (v. energetism). Actului de trăire muzicală i se înfățișează o mișcare sonoră, un flux, care prezentifică o noetică a absolutității muzicale, cu o dublă tendință autonomă-heteronomică. Conștiința se implică în acest flux, sub o formă proprie, individuală, dar tot cinetică de esență „melos”-ului (sau, mai degrabă, preluând o fericită expresie a lui Camil Petrescu: cenestezică). În lb. română s-au publicat materiale datorate esteticienilor fenomenologi Roman Ingarden (*Studii de estetică*, Buc., 1978) și Mikel Dufrenne (*Fenomenologia experienței estetice*, Buc., 1976, 2 vol.), ceea ce ne dispensează de a mai face o

prezentare a f. din cadrul acestor estetici. Vom releva doar pe scurt două probleme la R. Ingarden, discipol și colaborator apropiat al lui Husserl: 1) Neutralizarea de conștiință din cadrul actului de trăire estetică: Într-o independență creatoare față de profesorul său, Ingarden respinge necesitatea unei „neutralizări” de conștiință, în actul de trăire estetică. Noi am adăuga că, pentru ca o trăire artistică să aibă loc autentic în domeniul actului muzical, conștiința se antrenează într-o atitudine de „pathos”, adică de luptă acerbă pentru realizarea noetică a ceea ce garantează în mod evident adevărul (adică forța de convingere a justiției intuiției devenirii care constituie esența actului). În aceeași măsură am modifica, pentru demersul fenomenologic muzical, și modul în care se face ceea ce Husserl numește „reducția de conștiință”. Pentru acesta e un termen destul de nefericit, căci pentru a înțelege în ce constă de astă dată conștiința (care nu numai că nu se reduce, ci apare concretă, într-o structurare muzicală a unei simultaneități totale, ca *psyché*, ca evidență a poziției de conștiință manifestată muzical), trebuie din contră să realizeze de către concretul sonor structurat o cucerire intropatică a conștiinței – și aceasta nu numai pentru conștiința egologică, ci și pentru toate conștiințele participante ale realizatorilor actului de redare, cea ce duce la o transferare obligatorie, pe acest nivel, a unei conștiințe de ordin social. 2) Problema straturilor. Ingarden face, în domeniul artelor, extraordinara descoperire fenomenologică a existenței straturilor. El constată că, în opera literară, aceste straturi sunt în număr de patru, însă în mod greșit, dintr-o necunoaștere mai adâncă a muzicii el limitează pentru actul muzical numărul straturilor la unul singur. Aceasta provine la Ingarden și dintr-o definire prea mărunțică a trăsăturilor straturilor. De aceea trebuie să le redefinim mai larg: Straturile sunt manifestări ireductibile dar convertibile ale forțelor de sintetizare umane, de patru tipuri diferite, aflate la baza artelor principale, dar prezentate obligator în modalitatea specifică a fiecăreia dintre arte (în cadrul actului artistic specific). Primul strat, al actului de trăire și al noetice fundamentale, se manifestă în muzică drept prezentificarea cinetică. Al doilea strat, al comunicării, tensional, se prezintă în muzică, spre diferență de literatură, drept comunicare afectivă, obligatoriu non-noțională. Al treilea strat, intensional, al reprezentării, se manifestă muzical ca modalitate simpatetică de aprehensiune, drept „mimesis”. Al patrulea strat, ce se confundă cu al doilea nivel, propune elementul necondiționat, care nu poate lipsi

din nici un demers fenomenologic de orice ordin (inclusiv artistic) așa-zisa „reducție de conștiință” care în muzică cere o prezență concretă a lumii sonorului, structurată ca lume a psihicului și ducând la cucerirea intropatică a conștiinței. Enumerarea esteticienilor care au o contribuție directă sau indirectă la fenomenologia muzicii nu ar fi completă, dacă nu l-am cita pe Galvano Della Volpe (1895–1968), care a încercat o fuziune a fenomenologiei și esteticii marxiste. În *Critica gustului* (1960) Della Volpe stabilește distincția între arte și științe prin criteriul extrem de important al contextualității, care caracterizează actul artistic, adică faptul că actul artistic presupune obligatoriu o contextualitate, absentă în știință. Contextualitatea, adică organicitatea dialectică a procesului actului de trăire, este în muzică o condiție fundamentală, care garantează logica, de natură dialectică și interconexivă, a actului muzical. Cu aceasta se deschide și o problemă a demersului dialectic din cadrul fenomenologicului muzical (pe care Della Volpe nu a întrevăzut-o). Căci contextualitatea este sinteza noetică, depășind în artă sinteza dialectică, care nu este decât o alteritate ce se corelează unei prime poziții dicotomice, a existenței concomitente duble teză-antiteză. Cu toate că Nicolai Hartmann (1882–1950) nu este un reprezentant direct al fenomenologiei, în tulburătoarea sa *Estetică* (apărută postum, 1953) se recunoaște o subtilă filiație fenomenologică atât în planurile celor trei părți - alcătuitoare ale cărții, care tratează în fond cele trei nivele fenomenologice, cât și în preluarea creatoare a ideii straturilor. Apariția lucrării în lb. română (Buc., 1974) ne dispensează de a o prezenta mai pe larg, dar ne incită la o critică de principiu asupra referințelor ei la muzică. Ceea ce decepționează aici este o anumită rămășiță a formalismului născută din filozofia anterioară fenomenologiei, căreia i s-a putut sustrage numai Schopenhauer, cu o intuiție care-l făcea să bănuiască un element profund al esenței muzicii. Muzica este definită de către Hartmann prin „negativă”, prin ceea ce nu este ea față de cuvânt și reprezentare, ca artă „nereprezentativă” (dealtfel reapare puerila așezare a muzicii alături de arhitectură și nu mai puțin naiva discriminare între muzica absolută și muzica cu program), în loc să se recunoască de la bun început caracterul propriu al noeticii muzicale de a se investi în dinamica unui act cinetic contextual și de a apărea intuibilă ca atare, *ab initio*. Neavând această axă permanentă de referință noetică, concretul sonor este văduvit de posibilitatea

sa de a căpăta aspecte noezice și noemice proprii, ceea ce duce la nevoia de a aștepta o etichetare „din afară” a semnificațiilor muzicale. Nu este înțeleasă nici vocația dublă a muzicii autonom-heteronomă, capacitatea sincreticului\* primordial al muzicii de a revărsa sensuri în modalitatea autonomă a muzicii și capacitatea autonomului muzical de a fi disponibil (transparent) spre o heteronomie (reală sau mai ales prezumată) care nu atinge însă absolutul. În România dintre cele două războaie, fenomenologia a avut un adept ardent în Camil Petrescu, remarcabil prin cunoașterea atentă și amplă, precum și prin viile sale deschideri spre cunoașterea estetică – în special estetica teatrală. Studiul său: *Husserl, o introducere în filozofia fenomenologică* (55 p. din cadrul *Istoriei filosofiei moderne*, vol. III, apărut și în extras, 1938) este încă și azi o excelentă expunere, vie și pătrunzătoare, bine informată și accesibilă. Vederi fenomenologice personale și creatoare transpar și în alte lucrări, articole și polemici ale sale: de la ampla lucrare *Modalitatea estetică a teatrului* (teză de doctorat, 1937) până la notele din jurnalul său. Un valoros reprezentant, la noi în țară, al Cercului de la München, încă prea puțin cunoscut, este Victor Iancu, elev al lui A. Pfämder (a se vede admirabilul său studiu din *Metodologia istoriei și criticii literare – Metoda fenomenologică în critica literară* (Buc., 1969). Dintre publicațiile de informații și dezbateri cităm în primul rând lucrările celui mai remarcabil cunoscător al domeniului, prof. Al. Boboc, scrierile lui Tudor Ghiddeanu (*Conștiința filozofică de la Husserl la T. de Chardin*, 1981) și Crizanterna Joja (articolul: *Abstracția și teoria modernă a semnificației*, în: *Probleme de logică*, vol. VII, 1977). Pentru domeniul esteticii fenomenologice, cartea documentată a lui N. Vanina: *Tendențe actuale în estetica fenomenologică* și unele studii datorate lui N. Tertulian, Marcel Petrișor ș.a. În general trebuie să spunem că toate esteticile fenomenologice de până acum nu au reușit să fixeze precis trăsătura de bază a unei f., întrucât ignorează un principiu fundamental husserlian: *Zu den Sachen selbst* („a te adresa însăși lucrurilor”) care pentru muzică este hotărâtor. Într-o estetică muzicală autonomă, așa cum se cere estetica fenomenologică, nu poate fi altă referință noetic-noematică decât concretul sonor, în prezentarea sa triplă: 1) ca plâsmuirii ale „forme” – adică ale instituirii actului muzical unitar de conștiință, realizator diacronic al virtualității de semnificare; 2) ca structuri – adică alcătuirii muzicale ale totalității – care fac să apară în ele (într-o modalitate strict



specifică) unitatea psihicului uman și dau garanția realizării unității de conștiință și a regiunilor ei; din analiza prezentării concret-sonore a structurilor rezultă poziția intropatică a conștiinței donatoare de semnificație; 3) ca diverse constructe muzicale realizând concret expresia semnificației de conștiință finalizată în ideea de transcendență. Din acestea rezultă cele trei nivele al fenomenologiei actului muzical – adică diviziunile de bază obligatorii ale demersului fenomenologic, ca unități funcționale specifice. Nivelele sunt trepte ale realizării muzicale semnificative, impacturi ale actului muzical asupra conștiinței, raportări obligatorii ale lui la conștiință, întrucât actul muzical nu se valorifică noetic decât prin evidența manifestării în el a prezenței de vreun ordin ierarhic a conștiinței. Sonorul muzical este, prin el însuși, generator de sens, mediator de conștiință și purtător de semnificație. F. vede specificul muzical ca prezentare sonoră concretă (absolută, autonom-heteronomă) a faptelor de semnificație. Legea fenomenologică de bază s-ar putea enunța astfel: *tot ceea ce există ca sens, poziție și exprimare de conștiință își găsește apariția și prezentarea de orice ordin în lumea concretului sonor, adică în plăsmuirile, structurile și constructele sale, cu singura condiție ca ele să se refere în permanență la o contextualizare noetică a actului muzical*. F. este de fapt una a actului muzical și nu una a muzicii, întrucât prin ea însăși muzica nu are decât deschiderea spre semnificație, ea căpătând sensul care o poate duce la semnificația abia în cadrul actului. Nu „opera muzicală” este obiectul de cercetare al fenomenologiei muzicale, ci actul sub forma sa realizată, prin participarea obligatorie a celor ce redau muzica, întrucât altfel muzica nu duce la actul de trăire. Scriindu-și opera, compozitorul – în măsura talentului său – are în vedere intențional posibilitatea de revelare a sensului ei, prin actul redării (nu neapărat în mod voluntar conștient). În actul autentic de redare trebuie să se implice și să se manifeste în mod necondiționat, printr-o acțiune înfăptuitoare de pe o poziție comună, conștiința participanților la redare. O altă caracteristică substanțială a fenomenologiei muzicale rezultă din dubla valență a relațiilor sunetului muzical către succesiune și simultaneitate. Avem în vedere faptul că relațiile dintre sunete, cu toate calitățile lor, se manifestă cu o egală capacitate potențială de valorificare într-o dublă orientare dispozițională. Manifestarea în simultaneitate nu anulează pe cea primară, a succesiunii, și nici nu o face ininteligibilă (așa cum se

întâmplă în artele realmente temporare) – dimpotrivă o dimensiune adaugă un surplus de interes celeilalte, iar conștiința le agreează cu o egală plăcere pe amândouă. Aceasta duce la posibilitatea de a aduce în cadrul conștiinței egologice, printr-o transferare de rezidență întreaga bogăție a unor raporturi plurale de conștiință. Manifestările psihice prezentate de muzica de tip polifon-simfonic capătă astfel aspectele depline în *psyché*, produs egologic al socialului. Dar cu aceasta, relațiile operatorii interpersonale care apar evidente în actul de redare și care se subsumează în muzică triadei dialectice lărgite propun, ca un complement a demersului fenomenologic, un dublu demers dialectic – în curgerea succesivă și în manifestarea intersubiectivă a factorilor actanți. Căci natura polifonic-simfonică a muzicii este totuși secundară și derivată din natura sa primordială cinetică și acordă astfel preponderență succesiunii, afirmând astfel puternic dialectica desfășurării sale. De aceea o fenomenologie a actului muzical nu se poate înfăptui complet decât prin realizarea a ceea ce Geiger arăta ca necesitate, pentru o estetică fenomenologică, a îmbinării fenomenologiei cu spiritul dialecticii hegeliene. Revenind la statutul definitoriu al muzicii, la caracterizarea ei ca artă a cineticului, observăm că ceea ce împiedică ca această definire să fie unanim acceptată provine din faptul că pentru „bunul simț” spațialitatea acestei mișcări nu „se vede”, întrucât calitățile a-temporale ale obiectelor aparținând lumii sonorului se manifestă sub o formă *sugerativă*: sunetele au înălțime (2) și relații de înălțime, au volum, amplitudine\* [intensitate (2)], culoare, precum și o proveniență (stereofonie\*), în cazul polifonic\*. De aceea există o inerență a acestora în timp. Ele pot fi totodată judecate în afara timpului (ca și duratele\* muzicale, de altfel), dar toate se produc în durată (cea ce nu e același lucru cu timpul intuiției și al obiectelor intenționale ale actului muzical prezentificativ, care e ireversiv și conexat de mișcare). De aici faptul că cinetica muzicală este o mișcare în care primordialitatea o are latura timpului, și nu aceea a spațiului, dar acest timp este unul special: ireversiunea sa este prevăzută în relații – atât succesive cât și simultane – strict determinate teoretic. Ea poate fi, în scopul redării reproductive: fixată, suspendată, manevrată, decupată, analizată, reluată etc., dar în cadrul actului prezentificativ ea apare realmente ca ireversibilă. Însă fixarea rigidă, cantitativă, „matematică” privește doar suportul reproductiv al redării, nu și redarea ideativă, care e de

natură calitativă și finalizantă și cere depășirea acestei fixități mecanice printr-o emergență a redării determinată de poziția noetic-noematică, imposibil de fixat în însăși semnele muzicale scrise. Redarea ideatică muzicală cere o rigoare mai înaltă pentru că antrenează lumea sensurilor sonorului muzical într-o lume superioară stadiului său inițial, în universul unitar perfect al semnificației și creează efectul transcendenței în existența umană ideată. Prin faptul că orientarea noetică se înfăptuiește pe un ax cinetic, cele două corelate care rezultă din analiza noetică a intuiției mișcării ne dau *noesa*, ca proiect semnificativ al unei persoane solitare și *noema*, ca realizare de semnificare, de către o persoană plurală (încă neîncadrată în cineticul contextual). Cele două corelate se produc în dimensiunile pe care Bergson le-a denumit timp-durată și timp-spațiu (timp obiecte): *noea* în timpul-durată iar *noema* în timpul-spațiu. Și f. însăși, deși încă timidă, are o oarecare tradiție. Primul care a abordat și publicat asemenea cercetări, cu recunoașterea deliberată a punctului de vedere fenomenologic, a fost dirijorul Ernest Ansermet (1883–1963). Lui i se datorează o amplă lucrare: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (Neuchâtel, 1961, 2 vol., 603 + 291 p.) precum și o suită de interviuri, luate de un alt adept al fenomenologiei, J.-Claude Piguet (Neuchâtel, 1963). Postum a fost publicată o selecție destul de bogată, reunind articolele sale cele mai substanțiale. Dimensiunile lucrărilor, care desigur merită să fie citite cu atenție, ne împiedică să facem orice tentativă de expunere a vederilor sale, unele extrem de valoroase din punctul de vedere pe care îl urmărim aici (în special în unele din articolele sale), alături cu semne de întrebare. Lucrarea sa principală este, după însăși mărturisirea autorului, doar o introducere (!) la o fenomenologie muzicală inspirată de Husserl și Sartre. Citirea ei lasă un sentiment de insatisfacție din trei motive: 1) Deși Ansermet descoperă o lege justă percepției muzicale, prin care complicatele operații de calculare ale relațiilor de înălțime sunt reduse logaritmice, fapt care se produce aievea în realitatea psihofizică, ulterior revine permanent și inutil la o fastidioasă calculație matematică, neesențială pentru fenomenologia actului muzical. 2) Propunând un model tonal (v. tonalitate (1)) drept normă de judecată valorică, autorul este într-o permanentă polemică și atitudine de desconsiderare a celor mai importanți compozitori contemporani, ceea ce îi închide orice înțelegere fenomenologică a acestora. Ori fenomenologia nu stabilește norme de acest fel. 3) Cu

toată vastitatea materialului, rezultatele pentru o fenomenologie muzicală sunt disproporționate de neconcludente. Hans Mersmann este autorul unei ample și valoroase lucrări de referință: *Angewandte Musikästhetik (Estetica muzicală aplicată, 1926, Berlin, 747 p.)*, în care își mărturisesc atașamentul la fenomenologie. Dar cartea nu își propune cu riguroasă consecvență o constituire a unei f., ci rămâne la referiri incidentale. Un alt reprezentant însemnat al f. este Boris de Schloeser (singurul pomenit de Dufrenne în *op. cit.*). Dirijorul Sergiu Celibidache este, credem, cel mai viu reprezentant al f. O viziune autentică și bogată în intuiții fenomenologice valoroase, este aplicată măiestrit în activitatea sa artistică și pedagogică. Din păcate aceste vederi nu sunt accesibile unui public cititor, întrucât nu există o expunere teoretică autorizată care să provină din primă mână, ci doar unele interviuri și note de curs disparate. F. și-a găsit la noi exponenți informați și atașați în scrierile muzicologilor L. Rusu și Gh. Firca. De asemenea, o viziune largă a fenomenologiei stă la baza teoretică și practică a școlii dirijorale din țara noastră, condusă de C. Bugeanu; caracteristica acesteia este sinteza cu demersul dialectic hegelian și consecvența strânsă în aplicarea la concretul muzical, adică o fenomenologie a actului muzical, cu o referire permanentă, obligatorie, la realizarea sensurilor și semnificațiilor prin raportarea la conștiință. (C.B.)

**ferăstrău** (it. *sega*; engl. *saw*; fr. *scie*; germ. *Säge*). Instrumentul a fost introdus în muzica ușoară\* și de jazz\* în urmă cu câteva decenii. Este construit din o lamă de oțel foarte flexibilă. O extremitate a instr. se fixează între genunchi, iar cealaltă se ține cu o mână, dându-i-se diferite curburi pentru a obține înălțimea (2) dorită. Sunetul se produce în două moduri: prin lovirea lamei cu o baghetă (2) a cărei extremitate bombată este învelită cu piele sau prin frecarea muchiei nedintate a lamei cu un arcuș (de vl. sau de c. bas). Excelează în redarea de *glissandi*\*. O variantă perfecționată a f. este *flexatonul*, instr. utilizat și în partiurile\* simf. (ex. *Variațiunile pentru orch.* op. 31 de Schönberg) (A.P.)

**fericiri** (BIZ.) (gr. *μαχαρισμοί*, sg. *μαχαρισμός*, „acțiunea de a felicita, de a ura fericire”; lat. *beatitudines*), grup de 10 versete din Noul Testament (Matei, 5, 3–12) care se execută recitativ\*, ca stihuri\* combinate cu tropare\* scurte, la antifonul (I, 1) al 3-lea din liturghie\* și la înmormântare. Denumirea f. provine de la

începutul fiecăruia dintre cele nouă stihuri: „Fericiți cei...” (*Μακάριοι οί...*). În ultima vreme se cântă fără a mai fi combinate cu troparele. Pe textul f., César Franck a scris lucrarea corală cu acomp. instr. *Les Béatitudes*. (N.M.)

**fermata** (cuv. it., „închidere”), v. **coroană\***

**fes, fa\* bemol\***, în terminologia muzicală anglo-germanică.

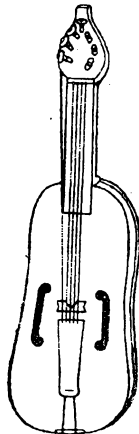
**feses, fa\* dublu bemol\***, în terminologia muzicală anglo-germanică.

**festival**, eveniment artistic național sau internațional, în cadrul căruia se întâlnesc formații și soliști de prestigiu. F. celebre: Edinburgh, Lucerna, Aix-en-Provence, Besançon, „Primăvara la Praga”, Bergen, „Holland”, Bath, f. Glyndebourne. Unele f. vădesc carcter de medalion: f. de la Salzburg (consacrat lui Mozart), cel de la Bayreuth (consacrat lui Wagner), în timp ce altele, având uneori numai parțial acest caracter (f. „P. I. Ceaikovski”, Moscova; „B. Bartók”, Budapesta, „G. Enescu”, București), se axează pe programe variate. Programele precis direcționale privesc în cadrul unor f., fie un anumit gen (folc., muzică de cameră, corală, ușoară, pop, jazz etc.) fie o etapă istorică (muzică veche pe de o parte: f. de la Bruges, Belgia, f. *Musica Antiqua Europae Orientalis* de la Bydgoszcz, Polonia; muzică contemporană, pe de alta: f. „Toamna la Varșovia”, f. de la Donaueschingen, f. de la Royan, Bienalele de la Veneția sau Zagreb). (I.R.)

**fiddle** (cuv. engl.) v. **fidula** (2).

**Fidel** (cuv. germ.) v. **fidula** (2).

**fidula** (cuv. lat.) 1. Denumirea generală utilizată în ev. med. pentru instrumentele cu arcuș\* originare din Orient. 2. (germ. *Fidel*; engl. *fiddle*), instr. cordofon cu arcuș de origine orient. din sec. 10–15, cu corpul plat de forma unei lopeți. Un orificiu rotund de vibrație de pe fața instr. a fost mai târziu schimbat în „f’-uri. Între jgheabul capului și cordar\*, peste un gât scurt, erau întinse 3–4 coarde, eventual 1–2 coarde burdon (II, 2), acordate diferit în funcție de regiune și de epocă (W.D.)



Fidula

sau secvențare; v. progresie) unei, eventual a mai multor, figuri (1) în cadrul discursului melodic propriu barocului\* și clasicismului. (C.A.B.)

**figură** (< lat. *figura*) 1. Unitate a discursului muzical care se constituie dintr-un desen melodic-ritmic de dimensiuni relativ restrânse ( $\frac{1}{2}$  – 2 măsurii\*), caracterizat prin pregnanță metroritmică redusă și disponibilitate marcată pentru repetare și secvențare (v. progresie). F. barocului\* și a clasicismului\* are un substrat acordic pronunțat. După H. Degen (*Handbuch der Formenlehre*, 1957), f. contribuie la nașterea formelor\* polif. [fugă\*, canon (4)], în timp ce motivul\* (ca și tema\*), mai încărcat cu sens armonic, la nașterea celor omofone bitematice, de tipul sonatei\*. Prin juxtapunere\* cu ea însăși, f. dă naștere figurației\*. (C.A.B.) 2. F. *retorică* (mai ales pl. lat. *figurae musicae*), cod de întorsături melodice (dar și ritmico-armonice) precis configurate care, în sec. 17–18, mai ales în Germania, au fost puse în legătură cu muzicalizarea textului, cu sensul cuvântului (asemănându-se prin aceasta și cu f. de stil din literatură). Premisa paralclismului muzicii, în cadrul celor șapte *arte liberale* precum și progresiva accentuare a „expresivității” în cadrul polif. (începând cu Dufay) au dat naștere unor f. *retorice*, care, pentru muzicienii cercurilor protestante din Germania mai ales, trebuiau să se integreze semnificativ cu „discursul” muzical (discursul cântăria i se cerea să aibă forța de convingere a unei cuvântări, a unei predici). Tratatete de comp. ale sec. 17–18 conțineau, în vremea barocului germ. (ex. la Burmeister și Mattheson), și o parte dedicată f. retorice (în sens didactic, germ. *Figurenlehre*). Au fost larg întrebuințate în muzica voc. dar au pătruns și în cea instr., fiind identificabile între Renașterea\* târzie (Lassus), barocul timpuriu (Schütz) și până la finele barocului (J. S. Bach) (v. afectelor, teoria, ethos). Principalele f. după Burmeister (cea mai completă și sistematică prezentare), sunt: *hypotyposis* și speciile sale: *anabasis, circulatio, fuga (alio nempe sensu), hyperbole, catabasis, tirata*; f. melodice: *exclamatio, interrogatio, passus (saltus) duriusculus, pathopoeia, synaeresis*; f. pauzelor: *abruptio, apokope, aposiopesis, homoioteleuton, suspiratio, tmesis*; f. repetării: *emphasis, anadiplosis, analepsis, anaphora, anaploke, climax, epanalepsis, epistrophe, epizeuxis, hyperbaton, mimesis, palillogia, paronomasia, polyptoton, polysyndeton, symploke*, f. fugii\*: *hypallage, pampleole*; f. facturii [polif.-arm.]: *antitheton, catachresis, congeries, ellipsis, fauxbourdon\**, *heterolepsis, metabolepsis\*, metalepsis, multipli-*

**figurație** (fr. *figuration*; germ. *Figurierung*; it. *figurazione*), rezultatul juxtapunerii (prin repetare

*catio (extensio), noema, parrhesia, pleonasmos.* (G.F.) Cercetătorii moderni au propus, pe baza tratatelor din sec. 17–18, diverse alte posibile taxinomii ale **f.** retorice (v. retorică muzicală). G. Buelow, în *Grove* (1994), grupează șapte categorii, alcătuite din **f.** cele mai folosite în creație: ale repetiției melodice, cele bazate pe imitație fugată, cele formate prin structuri de disonanțe, figuri intervalice, hypotyposis, **f.** sonore și cele formate prin pauze\*. H. Krones, în *MGG* (1997), analizează **f.** melodice, armonice, melodico-armonice și **f.**-pauze.

*Bibliogr.:* Burmeister, J., *Musica poetica*, Rostock, 1606; Mattheson, J., *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, 1739; Brandes, H., *Studien zur musikalischen Figuren im 16. Jahrhundert*, Berlin, 1935; Schering, A., *Das Symbol in der Musik*, Leipzig, 1941; Schmitz, A., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz, 1950; Schmitz, A., *Figuren, musikalisch-rhetorische*, în: *MGG*, vol. 4, Kassel, 1955; Degen, H., *Handbuch der Formenlehre, II. Teil, a) Die Figur – Die Fortspinnung*, Regensburg, 1957; Besseler, H., *Spielfiguren in der Instrumentalmusik*, în: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1952*, Leipzig, 1957; Damman, R., *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln, 1967; Toduță, S. și Türk, H.P., *Formele muzicale ale Barocului*, vol. 2, București, 1973; Palisca, C.V., *Ut Oratoria Musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism*, în: *The Meaning of Mannerism*, ed. Fr. W. Robinson & St. G. Nichols, Hanover, New Hampshire, 1972; Butler, G. G., *Fugue and Rhetoric*, în: *Journal of Music Theory*, 21.1, Yale, spring 1977; Stoll, A. D., *Figur und Affekt*, Tutzing, 1978; Ruhnke, M., *Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität*, în: *Festschrift H. Hüschen*, Köln, 1980, și *Gattungsbediente Unterschiede bei der Anwendung musikalisch-rhetorischer Figuren*, în: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Kassel, Basel, London, 1982; Kirkendale, W., *Circulatio-Tradition, Maria Lactans, and Josquin as Musical Orator*, în: *AM* 56, 1984; Bartel, D., *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber, 1985; Dahlhaus, C., *Seconda prattica und musikalische Figurenlehre*, în: *Festschrift R. Hammerstein*, ed. L. Finscher, Laaber, 1986; același, *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*, în: *Festschrift M. Ruhnke*, Neuhausen-Stuttgart, 1986, și *Bach und der Zerfall der musikalischen Figurenlehre*, în: *Musica* 42, 1988; Federhofer, H., *Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, în: *AM* 65, 1993; Buclow, G. J.,

*Rhetoric and Music*, în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London, 1994; Kroncs, H., *Musik und Rhetorik*, în: *MGG*, vol.6, Kassel, 1997; Sandu-Dediu, V., *Studii de stilistică și retorică muzicală*, București, 1999; Șurianu, H., *Périmetre figuratif du langage musical*, în: Fr. Aubral et D. Chateau (eds.), *Figure, figural. Ouverture philosophique*, Paris, 1999, p. 65–78. (V.S.D.)

**filarmenică 1.** Societate muzicală având ca scop organizarea și realizarea unei vieți de concert (1) permanente, asigurată de colaborarea unor instrumentiști de mare calificare. 2. Orchestră\* cu activitate permanentă, având în frunte dirijori proprii și invitând, de asemenea, șefi de orchestră și soliști reputați cu care se dau concerte extraordinare. (Ex. Orch. din Viena, Orch. din Berlin, Orch. F. Regală din Liverpool, Orch. F. din Leningrad, Orch. F. din Moscova, Orch. F. din Budapesta, Orch. F. Națională din Varșovia, Orch. F. din New York, Orchestra F. din Philadelphia, F. „George Enescu”). (I.R.)

**filomela v. bifara.**

**final** (< it. *finale*) 1. Parte de încheiere a unei forme ciclice\*, care, în genul suitei\* și cel al sonatei\*, definește, împreună cu prima parte în special, tonalitatea (2) de bază a lucrării. Este scrisă în formă de rondo\* sau de sonată, dar se apelează și la tema\* cu variațiuni sau de fugă\* (în chiar ciclul variațiilor, ultima parte poate fi o fugă, după cum tot o fugă, adeseori dublu-corală, poate fi **f.** unei cantate\* sau al unui oratoriu\*. 2. în operă\* (it. *gran finale*, „marele final”), sfârșitul unui act\*, scris pentru ansamblu (1), cor\* cu acomp. orch. (G.F.)

**finală** (finalis) (< lat. *vox finalis* „sunet final”), sunetul (treapta\* de încheiere a unui mod\*, prin care se determină cu precădere modul și față de care se raportează, ierarhic, celelalte trepte ale acestuia (dintre cele mai importante: *confinalis\**; *repercussa\**). Un mod plagal are aceeași **f.** cu autenticul său, dar o altă poziție a perechii tetracord\*-pentacord\* în cadrul ambitusului (2) modal. ■ *P. ext.*, **f.** este sunetul de încheiere al oricărui fragment melodic (finit), indiferent dacă prin aceasta se definește modul, concluzia unei evoluții formale, sau numai reperul față de care se sistematizează un material melodic (ex. **f.** sol în folclorică). (G.F.)

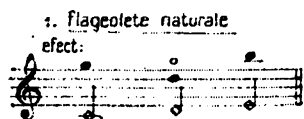
**finalis** (cuv. lat.) v. **finală**.

**fine** (cuv. it. „sfârșit”) v. **da capo**.

**fis**, *fa\* diez\**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

**fisis**, *fa\** *dublu diez\** în terminologia muzicală anglo-germanică.

**fistula** (cuv. lat.) 1. Fluier ciobănesc roman. 2. Denumirea veche a tuburilor orgii. *F. Pani* v. nai (W.D.)



Flageolet (1)

**flageolet (flajeolet)** (< fr. *flageolet*) 1. Termen folosit pentru *sunetele armonice\** obținute la instrumentele cu coarde\*, fie prin ușoara atingere a punctelor care împart coarda în două, trei sau mai multe porțiuni (*f. naturale*, care se notează cu O), fie prin folosirea a două degete – primul apăsat pe coardă, creând un prăguș artificial, al doilea atingând ușor coarda, la o distanță de cvintă\*, de cvartă\*, de terță\* mare și de terță mică (*f. artificiale*, notate pentru sunetul apăsat cu note obișnuite iar pentru cel atins cu note romnice goale, precum și cu cifrele corespunzătoare degetelor folosite; v. *digitație*). La harfă\*, prin atingerea mijlocului coardei, se obține octava\*. *F.* se folosesc în compoziție pentru a se obține sunete cristaline, diafane și pentru lărgirea ambitusului (1) instr. respectiv. În piesele de virtuozitate\*, se folosesc și duble. *f.*, imitând două flaute\* (ex. lucrările lui Paganini: *Concertele*, *Dansul vrăjitoarelor* etc.). La instr. de suflat se obțin sunete asemănătoare *f.*, prin sporirea presiunii în

coloana de aer, ca urmare a unui suflu sporit (germ. *überblasen*); sunt sunetele armonice, care în locul sunetului fundamental, rezultă din vibrarea numai a unei jumătăți a coloanei de aer (octava) sau a unei treimi a acesteia (duodecima\*). *Fl.* obține, de ex.,

mai multe dintre armonicile superioare, în timp ce cl. pe cele de cvintă (duodecimă). *V. Blasquinte*. Sin.: *alliquete* (1). 2. flaut drept\*. 3. Mic registru (II, 1) de orgă\* (2' și 1'). (G.M.; D.P.)

**flamenco** v. *cante flamenco*.

**flașnetă** v. *mecanice, instrumente*.

**flat** (cuv. engl. „neted”), denumirea englezească a bemolului\*. Se adaugă la denumirea notei\* pentru a indica alterarea\* acesteia. Ex.: *B flat* = *si bemol*. (A.M.)

**Flatterzunge** (cuv. germ.; *flattern* „a fâlfâi” și *Zunge* „limbă”), mod de execuție la instrumentele de suflat de lemn (fl., cl.) și mai ales, de alamă (trp., trb.) prin care, odată cu emisia sunetului, se produce o vibrație a vârfului limbii prin pronunțarea consoanelor *dr...*; rezultă un sunet zbârnâit, straniu, asemănător unui *tremolo\**, des utilizat în partiturile\* moderne. Sin.: *tremolo* (4) *dental*. Echiv. it.: *frullato*.

16 Enescu, Simfonia de cameră, p. 111-a

Flatterzunge



Flaut: a. ambusură; b. sistem de acționare a clapelor.

**flaut** (< it. *flauto*; fr. *flute*; germ. *Flöte*). Aparținând grupei instrumentelor de suflat din lemn, dar construit astăzi din metal (argint), f. este alcătuit dintr-un tub cilindric astupat la un capăt, un orificiu lateral, prin care instrumentistul însuflă aer în tub, și un sistem de clape (2) metalice care deschid sau închid mici orificii aflate de-a lungul tubului, variind astfel lungimea coloanei de aer care intră în vibrație și, implicit, înălțimea\* sunetului produs. Înălțimea sunetelor este de asemenea variată datorită intensității suflului [v. flageolet (1)]. F. emite sunete pe o întindere de trei octave\*: *si* ( $do_1$ ) –  $do_4$  (ex. 1). F. are o lungime totală de 765 mm, putând fi divizat în trei părți demontabile. Diametrul corpului cilindric este de ca. 19 mm. Pe partea superioară a tubului cilindric se află orificiul lateral, de formă aproape rectangulară și având un diametru de 17 mm. Corpul f., reprezentat de partea centrală a tubului, are 13 orificii acoperite de clape, care se pot închide sau deschide sub acțiunea degetelor instrumentistului, partea inferioară a f. având doar trei orificii. F. se ține transversal, de la stânga spre dreapta, ceea ce îi mai conferă și denumirea de f. *transversal* (fr. *traversière*; germ. *Querflöte*) sau *lateral*. Din familia f. actual fac parte f. *mare* (descriș mai sus), f. *mic\**, f. *alto* și f. *bas*. Fiind un instr. de factură melodică, f. i se încredințează adesea un rol solistic. În orch. simf. se folosesc 1–4 f., mai frecvent 2–3, unul din ei putând fi înlocuit cu f. *piccolo* sau f. *alto*, schimbarea notându-se în partitură\* prin indicația *muta in\**... Partida\* de f. se scrie pe un portativ\* sau două în partitura\* generală, deasupra tuturor celorlalte instr., notația făcându-se în cheia\* *sol*. F. contemporan este rezultatul unui lung proces de inovare și perfecționare a vechilor instr. de suflat. F. este poate cel mai vechi instr. cunoscut. Menționările din antichitate amintesc de f. *lui Pan* (syrinx; v. nai), f. *frigian*, f. *simplu*, f. *dublu* ș.a. Un instr. mai apropiat de f. actual este f. *drept\** din sec. 16. Sec. 17 este dominat de creația fr. și it. dedicată f. *drept*, el fiind predecesorul direct al f. *transversal*. După o serie întreagă de perfecționări aduse f. *transversal*, vizând ușurarea tehnicii instr. și

obținerea unui timbru\* cât mai plăcut, în 1831, Theobald Boehm ajunge să stabilească dimensiunile proprii obținerii celor mai pure sunete și sistemul mecanic al acționării clapelor cel mai convenabil tehnicii instr. Sistemul Boehm este aplicat și în construcția f. actual. F. posedă un timbru destul de omogen, cu caracteristici de claritate și transparentă, datorită cărora se evidențiază adeseori în partituri celebre, fie ca protagonist în concertele (2) instr., fie în scurte dar expresive solo\*-uri în cadrul orch. Concertul clasic este reprezentat prin lucrări de J. Haydn (*Concertul pentru f. și orch. în re major*) și de Wolfgang Amadeus Mozart (*Concertul pentru f. și orch. în re major* și *Concertul pentru f., harpă și orch.*). Epoca romantică îl folosește mai mult în desfășurările simf. Impresionismul fr. îi conferă o nouă dimensiune, explorând resursele de mister ale registrului (I, 1) grav (solo din *Preludiul la după-amiaza unui faun* de Debussy), de asemenea în lucrări de Ravel. În muzica românească contemporană, f. își găsește aplicarea în lucrări solistice cât și pentru formații camerale\* și simf. concertante (*Concert pt. f. și orch.* de Anatol Vieru, *Concert pt. f. și orch.* de Liviu Glodeanu). Abrev. în partitură: *fl.* (M.M)

**flautando** (flautato) (cuv. it. „ca la flaut”) 1. Mod de execuție la instrumentele cu coarde, departe de căluș\* și la mijlocul arcușului\*, prin care se obține un sunet „fluierat”, sărac în armonice\*. 2. Expresie prin care se cere uneori execuția de flageolette (1). (D. P.)

**flaut basset** v. **flaut drept**.

**flaut cu plisc** v. **flaut drept**.

**flaut discant** v. **flaut drept**.

**flaut drept** (it. *flauto diritto*, *flauto verticale*, *flauto dolce*; germ. *Blockflöte*; fr. *flûte à bec*; engl. *vertical flute*, *recorder*; după denumirea germ. din sec. 15: *Dolzflöte*), instrument aerofon labial, popular în sec. 15–17. La capătul de sus al instr. se află un dispozitiv care îndreaptă suflul spre deschizătura interioară a tubului, prevăzut cu 6 orificii pe partea anterioară și una pe cea posterioară. F. au fost confecționate în 21 de mărimi. Cel mai mic, denumit *flageolet* (2) și tipurile mai mari, f. *discant* și f. *basset* erau dintre cele mai utilizate. Tipurile

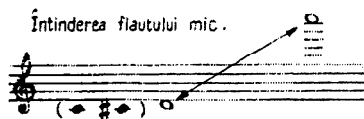


Flaut drept

grave dispuneau de o clapă de închidere pentru orificiul cel mai grav. Astăzi există tendința de a reinvia aceste instr. Echiv. germ.: *Schnabelflöte* („flaut cu plisc”).

*Bibliogr.*: Welch, Chr., *Six Lectures on the Recorder*, 1911; Darvas, G., *Evesredek kangszerei*, 1961; Riemann, R., *Musiklexikon*, <sup>12</sup>1967; Demian, W., *Teoria Instrumentelor*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971; Zaniol, A., *Il flauto dritto nei secoli XIII–XV*, în: Venezia Arti. Bollettino del Dipartimento di Storia e critica delle arti «Giuseppe Mazzarolo» dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Roma, 10, 1996, p. 148–151. (W.D.)

**flaut mic** (it. *flauto piccolo*), instrument de suflat din lemn, face parte din familia flautului\*. Este de dimensiuni mai mici decât acesta, emițând sunetele cele mai acute în cadrul instr. de suflat și chiar din cadrul întregii orch. simf. Ca și fl. este construit după mecanica sistemului Boehm. Are o întindere de trei octave ( $re_2 - do_3$ ) (ex.), continuând în acut ambitusul (1) fl. Timbrul\* foarte acut și străident îl face mai rar folosit în orch. simf. În orch. apare doar înlocuind unul din fl., pe timp scurt, la indicația *muta in\* piccolo*. Maurice Ravel îl încredințează totuși tema\* principală a primei părți din *Concertul pentru pian și orch.*, evidențiind sonoritatea sa stridentă, aproape metalică. F. este folosit frecvent în fanfare (6). F. se scrie în partitură pe un portativ deasupra fl. prim notându-se în cheia\* *sol* cu o octavă\* mai jos de cum se aude, ceea ce îi mai conferă și denumirea de *ottavino*. Sin. înv.: *piculină; picolă*. (M.M.)



**flauto d'amore** (cuv. it.; fr. *flûte d'amour*; germ. *Liebesflöte*), tip de flaut\* lateral, cu acordaj (1) în *la\**, astăzi ieșit din uz. (W.D.)

**flauto dritto** v. flaut drept.

**flauto dolce** v. flaut drept.

**flauto doppio** v. bifara.

**flauto verticale** v. flaut drept.

**flebile** (cuv. it. „plângăreț”), indicație de expresie conform căreia se cere imprimarea unui caracter trist, plângător melodiei interpretate.

**flessibile** (cuv. it. „flexibil, mlădios”), indicație de expresie prin care se cere interpretului o lunecare ușoară, mlădioasă, în redarea melodiei, mai ales în pasajele de dificultate tehnică.

**flexa** (cuv. lat. „deviere”) (greg.), scurtă suspensie pentru respirație în psalmodie\* condiționată de lungimea sau de sensul versetului. F. se efectuează printr-o scurtă inflexiune a vocii la o treaptă\* inferioară coardei (tonului) de recitare psalmică (secundă\* sau terță\*), în funcție de mod (I, 3).

**flexaton** v. ferăstrău.

**fligorn** (< germ. *Flügelhorn*; it. *flicorno*; sp. *fiscorno*). 1. Instrument de suflat din alamă, asemănător trompetei\* dar cu pavilionul\* mai larg, prevăzut cu 3–4 ventile\*. Este acordat în *si bemol*, *do* și *mi bemol* (există și un *f. piccolo* acordat în *fa*). Sunetul său, mai aspru decât al cornului\* dar mai moale decât cel al trp., a făcut din f. un instr. predilect al fanfarelor (6), unde, alături de trp., deține vocea (2) sopranelui (în orch. simf. este utilizat rar, de ex. la Mahler, Hindemith). Ambitusul (1) său este de o octavă\* și ½) (*mi – si bemol*, pentru f. acordat în *si bemol*). Echiv. germ. *Bügelhorn* (< fr., engl. *bugle*); Prin unele caracteristici, corespunde saxhornului\* sopr. 2. Denumirea familiei de instr., născută din f. (1). În afara f. (1), care deține rolul vocii superioare, acestei familii îi aparțin: f. *alto* (germ. *Althorn*), f. *tenor* (germ. *Tenorhorn*), f. *bariton* [germ. *Baryton* (II, 3); v. *eufoniu* (2)], *tuba\**, *heliconul* (2), *susafonul\**. Cu excepția tubei, care a pătruns în orch. simf., celelalte exemplare ale familiei sunt instr. de fanfară. Spre deosebire de f. (1) și, uneori, de f. *alto* care au forma trp., celelalte f. au forma tubei (D.P.)

**fluier**, instrument popular străvechi și cu o arie de răspândire foarte largă. Este confecționat din lemn de diferite esențe, dar se cunosc și fluieri din os sau din metal. În practica muzicală, f. este strâns legat de repertoriul (2) păstoresc. Astăzi se cunosc la noi și formații de fluierași instruite, mai ales în zonele cu tradiție păstorească. ■ În funcție de mărime și de felul în care sunt confecționate, precum și de procedeele de emiter a sunetelor, se poate întocmi un tabel destul de bogat al f. existente în practica folclorică din România. În prima categorie ar intra f. fără dop, adică cele cu tubul deschis la ambele capete. Sunetul se produce la acestea prin despicarea coloanei de aer la locul pe unde se suflă, parte care este subțiată, executantul ținând instr. pieziș (semitraversier).

Cel mai simplu f. din această categorie este *tilinca*, un tub deschis la ambele capete, fără nici un fel de găuri pentru degete și de lungime care variază între 60 și 80 cm. Modificările de înălțime (2) a sunetelor se produc pe baza suflului, ajutat și prin închiderea parțială cu degetul a părții inferioare a tubului. Din aceeași categorie mai fac parte f. *moldovenesc*, de mărime mică și mare, ambele tipuri având câte 6 deschizături pentru degete; f. *dobrogean* cu 7 deschizături, de mărime mică și mijlocie, precum și *Cavalul bulgăresc* format din trei piese ce se îmbucă, de unde și dimensiunea mai mare a instr. Are 8 deschizături pentru degete. A doua categorie cuprinde f. cu dop, categorie în care se pot desluși câteva tipuri: *tilinca cu dop* de format mare; *Cavalul\** cu 5 deschizături pentru degete, de format mare, destinat cântecelor domoale cu linie melodică întinsă, curgătoare, meditativă; f. *propriu-zis*, care poate fi de mărime mică, mijlocie sau mare și are 6 deschizături pentru degete. Repertoriul său este foarte bogat și variat, cuprinzând toate genurile (1, 3) folclorice: f. *gemănat* (sau *îngemănat*), cu tuburile egale, este de mărime mică și mijlocie și are 6 deschizături pentru degete aplicate pe tubul prin care se construiește linia melodică. Celălalt nu are sau poate avea o singură deschizătură; f. *gemănat*, cu tuburile egale și cu 7 deschizături la mărime mică și mijlocie; f. *gemănat* cu tuburi inegale de mărime mică și mijlocie, are 6 deschizături pentru degete aplicate pe tubul melodic, cel de ison\* sau burdon (I, 1) fiind mai scurt; f. cu 7 deschizături dintre care 6 sunt deasupra și una dedesubtul instr. Este de dimensiuni mici. Tot aici se pot înscrie și f. *transversale*, asemănătoare flautului\* dintre care unul cu 6 deschizături, de format mic și mare, și altul cu 7 deschizături, numai de format mare.

*Bibliogr.*: Alexandru, T., *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Buc, 1956. (L.B.).

**flûte à bec** (cuv. fr.) v. **flaut drept**.

**flûte d'amour** (cuv. fr.) v. **flauto d'amore**.

**flûtet** (cuv. fr.) **galoulet**.

**folclor**. Termenul, de origină engleză, născocit de arheologul W. J. Thoms, în 1846, derivând din *folk* „popor” și *lore* „știință, înțelepciune”, deci, „știința, înțelepciunea poporului”, a fost adoptat, treptat, de toate popoarele europene cu excepția germanilor care utilizează *Volkskunde* și *Völkerkunde*,

*Naturvölkerkunde* „știința popoarelor [primitive]”. Italianii au păstrat mult timp termenul *demologie*, iar grecii, *laografie*, însușindu-și denumirea engl. mai târziu. La români, cuvântul f. a fost acceptat la sfârșitul sec. 19 (Hașdeu – 1885, G. Ionescu-Gion – 1883, Iorga – 1893) cu grafia *folklore*. Astăzi, termenul definește totalitatea operelor de artă create de popor, având trăsături de conținut și formă specifice. Parte integrantă a culturii naționale, f. reprezintă prima etapă a culturii spirituale, în care se reflectă în chipul cel mai direct și mai sincer spiritualitatea unui popor, modalitățile de simțire și gândire, concepțiile despre lume și societate ale acestuia. F. cuprinde manifestări artistice din domeniul literar (f. *literar*), muzical (f. *muzical*), coreografie (f. *coreografic*) și dramatic (teatru folcloric). Conceptul de f. nu întrunește consensul tuturor folcloriștilor. Unii înglobează în acest termen întreaga cultură materială și spirituală a unui popor (alături de cele enunțate, ei studiază etnografia și arta plastică). Trăsăturile esențiale ale f.: are caracter colectiv (deși creat inițial de un individ, reprezentant al colectivității, produsul folcloric este preluat apoi de ceilalți membri care au libertatea de a-l transforma), este anonim, oral, accentuat tradițional, sincretic\* (îmbinare a textului poetic cu melodia și dansul sau numai cu melodia), funcțional. Creație deschisă, capabilă de „actualizare” în continuă variabilitate, devine „contemporană” în fiecare epocă istorică, pentru a corespunde cerințelor și nivelului artistic-cultural al oamenilor, păstrându-și totodată trăsăturile fundamentale. Marea diversitate de genuri, (I, 3) și specii este o consecință a vechimii și continuității poporului pe respectivul teritoriu geografic. ■ Organic legat de viața materială și spirituală a poporului, f. românesc este reprezentat prin mai multe categorii istorico-estetice, *genuri* diferite prin tematică, funcție, structură muzicală și modalitate de execuție: 1. *Genuri ocazionale*: legate de *datele calendarului popular* (ex. în f. românesc: colindul\* cu și fără măști, colindul copiilor, urarea în formele ei variate – plugul\* mare, plugușor, pițărâii\* –, vasilca, cântecul de stea, junii); *de munca agrară și păstorească* (caloianul\* *paparuda\**, *lazărul\**, *drăgaica\**, *cununa\**, cântecul (I, 4), de șezătoare și de clacă); *de ciclul familial* (cântece și versuri la naștere, la nuntă și la înmormântare); 2. *genuri neocasionale*: cântecul (I, 1) *propriu-zis* și *doina\**, (vocală și instr.), cântecul epic și balada (IV),



cântecul de joc\* și repertoriul de joc, foclorul copiilor. Sinteză a culturii traco-dace și romane, f. românesc a evoluat de-a lungul mil., păstrând până astăzi, inegal de la un ținut la altul, vestigii ale unei vechi mentalități – corespunzătoare condițiilor de viață și de muncă din trecut – referitoare la capacitatea de influențare prin artă a lumii înconjurătoare, în scopul de a asigura fertilitatea pământului, bunăstarea și fericirea individuală. În melodică și poetică s-au menținut elemente de expresie străvechi, îmbogățite de-a lungul timpului, ceea ce explică coexistența, până astăzi, a mai multor straturi de evoluție: *melodii* arhaice alături de melodii de origine mai nouă, *sisteme* (II, 6) *ritmice* variate ca origine și structură (giusto silabic, parlando rubato, aksak, ritmul copiilor), *sisteme* (I) *sonore* alcătuite dintr-un număr diferit de sunete, cu organizare internă simplă sau complexă (bi- până la hexacordii\*, pentatonice\* și prepentatonice) moduri (I, 5) arhaice de șapte sunete, structurate din mai multe fragmente modale, sisteme diatonice\* și cu coloratură cromatică\* etc.), tipuri arhitectonice (v. structură arhitectonică) reduse sau ample. Existența în f. adulților numai a două tipare metrice, cu structură binară\* (cu excepția f. copiilor, care au păstrat și alte tipare), probabil de origine romană, a determinat o configurație originală a melodiei și, în același timp, a limitat influențele din afară, bogăția tipurilor melodice și a variantelor (I, 1) având alte cauze, și anume atitudinea creatoare a interpreților, talentul excepțional al masei de exteriorizare, în cadrul unor limite tradiționale, a sentimentelor și atitudinii față de evenimentele economice și social-politice. Condițiile politice de viață din trecut au determinat crearea *stilurilor muzicale regionale*, ale căror trăsături esențiale sunt comune întregii culturi folclorice. Transformările lente survenite în funcție, tematică, uneori, în maniera de execuție (solistic sau în grup, vocal, instr. sau mixt) s-au efectuat în mod inegal în cele două categorii principale (ocasionale și neocasionale) ca și de la o zonă geografică la alta. Bogăția repertoriului fiecărui gen (tematică, stilistică, structurală) confirmă legătura permanentă a f. cu viața oamenilor, funcția sa de coeziune socială și de tovarăș la bucurii și suferințe, capacitatea de înnodare continuă a elementelor secundare. Multe dintre genurile rituale, datorită pitorescului și valorii artistice, și-au pierdut funcția inițială devenind spectacole cu caracter distractiv („rituri-spectacole”,

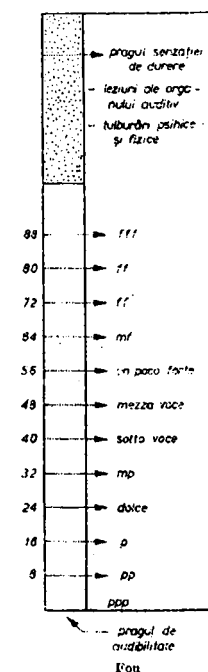
Toschi); acest proces a fost exacerbat în perioada comunistă. După nașterea culturii înalte, individuale, „culte”, f. devine o sursă importantă de inspirație, asigurând originalitatea și caracterul național al operei de artă. Folcloriștii români, prin lucrările lor științifice au făcut cunoscută frumusețea, originalitatea, bogăția și varietatea unor elemente comune întregii omeniri, sau numai europenilor (teme lirice și epice, instrumente\*, sisteme sonore, ritmice, forme și stiluri\* (silabic și melismatic), formule intonaționale, legi de creație și evoluție proprii artei orale. V. *etnomuzicologie*. (E.C.)

**folk music** (cuv. engl. [fouk 'mju:zik] „muzică folclorică”), gen de muzică ce abordează forma cântecului folcloric de origine anglo-saxonă, încadrându-se în titlul generic de muzică rock (pentru a se deosebi de așa-zisa muzică ușoară\*). Cântecul este interpretat de un solist\* vocal care se acompaniază la chitară\*. În perioada anilor 1940–1950, f. a fost repusă în atenția publicului de către Pete Seeger, Woody Guthrie ș.a., cucerind repede audiența acestuia prin simplitatea subiectelor abordate, cuprinderea preocupărilor, sentimentelor, trăirilor oamenilor simpli, prin frumusețea vechilor cântece pop. sau a noilor melodii compuse în stilul acestora. Un cântăreț de f. autentic își compune și textul și melodia cântecelor sale (ex. Bob Dylan, Juan Baez, W. Guthrie ș.a.).

*Bibliogr.*: Caraman-Fotca, Daniela și Lungu, Fl., *Disco Ghid-Rock*, Buc., 1979; Stambler, I., *Encyclopedia of Pop, Rock and Soul*, Londra, 1974. (M.M.)

**folia (folia) (la ~)**, vechi dans portughez a cărui formulă muzicală a fost mult folosită în sec. 17–18 ca bază pentru variațiuni\*, înrudită cu *passacaglia\** și *ciaccona\**. Prima mențiune a unei melodii intitulată f. a fost făcută de Salinas în 1577. În timpul barocului\* a fost introdusă între formele ostinato\*-ului. Cel mai importanți compozitori care au utilizat-o: Corelli, Vivaldi, Frescobaldi, Lully, Pergolese, J.S. Bach, C. Ph. E. Bach, Cherubini, Liszt. (I.S.)

**fon** (< gr. φωνή [phone], „sunet”) (acustică), unitate de măsură pentru nivelul de intensitate (I) auditivă (de tărie fiziologică), introdusă de H. Barkhausen. Numărul *n* care arată tăria în f. a unui sunet\* oarecare este egal cu același număr *n* de decibeli (dB) (v. *bel*) care arată intensitatea (energia)



sursei sonore (fapt obiectiv). Introducerea f. are la bază legea fiziologică generală Weber-Fechner din 1884, lege aproximativă, dar fecundă: mărimea unei senzații crește proporțional cu logaritmul\* în baza 10 al excitației. Aplicând legea în domeniul auzului, tăria unui sunet (mărimea senzației sonore) crește proporțional cu log 10 al intensității (energiei) de vibrație\* (Ex.: dacă energia care excită urechea crește de 1000 de ori, mărimea senzației auditive crește numai de 3 ori, deoarece  $\log_{10} 1000 = 3$ ). Un sunet oarecare are tăria de zero f. (nici o senzație auditivă) dacă este produs cu intensitatea măsurată în

(dB) a sunetului de 1000 Hz la pragul de audibilitate\*. Tăria celui mai puternic sunet pe care urechea îl poate auzi (dar care o poate răni) este de 140 f. Tăria în f. corespunzătoare nuanțelor dinamice\* muzicale este arătată în tabela-diagramă, cifrele având valoare orientativă, în cazul unei orch. mari (de la o formație redusă nu se poate avea un fortissimo de 80 f.). V. *frecvență; son* (2).

**Bibliogr.:** Bouasse, H., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Schaeffer, L. K., *Musikalische Akustik*, Berlin & Leipzig, 1919; Bădărău, Eug. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; STAS 6451-61, *Exprimarea mărimii fizice și a mărimii fiziologice a sunetelor și a zgomotelor*; STAS 1957/4-74, *Acustica. Terminologie. Acustica muzicală*. (D.U.)

**fonascus** (< gr. φωνασκός, de la φωνή, „voce” + ἀσκέω, „a antrena”; lat. *phonascus*). În antichitate, maestrul, care învață pe elevi cum să-și mlădieze vocea în timpul declamației\* sau cântului. În ev. med., termenul desemna și „maestrul de capelă”. (A.M.)

**fonati(un)e** (< fr. *phonation* < gr. φωνή, „sunet”), producerea vocii (1), studiul ansamblului

factorilor anatomici, fiziologici și psihici care concură la funcționarea mecanismului de producere a vocii vorbite și cântate. Primele noțiuni despre anatomia și fiziologia vocii cântate se întâlnesc în cartea lui Pietro Aaron, *Il Thoscanello della musica*, Veneția, 1523. Ca știință, f. s-a dezvoltat îndeosebi în ultimele decenii, fără însă a se fi ajuns la elucidarea problemei fundamentale din fiziologia producerii vocii: modul în care vibrează cordele vocale, comportarea lor în diferitele manifestări ale f.

**Bibliogr.:** Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Housson, R., *Étude des phénomènes physiologiques et acoustiques fondamentaux de la voix chantée*, în: *Revue scientifique* 88, 1950; Housson, R., *Vocea cântată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968; Gîrbea, Șt., și Cotul, C., *Fonoaudiologie*, Buc., 1967; *Enciclopedia musicale Garzanti*, Milano, 1974. (D.U.)

**fonetice, semne** ~ (< gr. φωνητικὰ σημάδια, [*fonetiká simádia*]) (BIZ.) v. *notație* (IV).

**fonograf**, primul aparat de înregistrare\* și redare imediată a unor surse sonore, inventat în 1878 de T.A. Edison. A servit folcloriștilor ca mijloc de culegere științifică, cilindrul de ceară care înmagazina materialul înregistrat putând fi ascultat de multe ori în scopul transcrierii\* cât mai fidele față de original. Față de notația „după auz” care avea dezavantajul perisabilității și acela că informatorul nu cânta niciodată la fel, înregistrarea fonografică putea păstra și timbrul\* vocii (1) și emisiunea vocală specifică unei zone folclorice sau unui informator. F. a fost înlocuit după cel de al doilea război mondial cu magnetofonul\*. V.: *culegere; arhive fonogramice* (L.B.)

**fonotecă** (< gr. φωνή, „sunet” + θήκη [*theke*], „dulap”), arhivă de înregistrări\* sonore (pe cilindri de ceară, discuri sau benzi de magnetofon). În marile f., modul de clasare și de utilizare a materialelor este organizat după principiile științifice ale biblioteconomiei. Principalele instituții din România care au constituit f. sunt Comitetul de stat al Radioteleviziunii (pentru uzul emisiunilor sale), Arhiva Institutului de Folclor (pentru uzul cercetării științifice) și Biblioteca Națională a României, a cărei f. este un instrument de folosință publică. (R.G.)

**foot cymbals** (cuv. engl.) v. *talgere*.

**forbeia** (< gr. φορβειά, „căpăstru pentru legat calul de iesle”) (în antichitate), legătură de piele folosită de interpreții la aulos\* pentru a-și comprima obrații în timpul cântatului (se reducea astfel efortul muscular). (A.M.)

**forlana** (cuv. it. < slovenul *furlan*, „locuitor din Friaul”), dans\* italian de origine probabil slovenă foarte popular în Veneția sec. 18 (și întâlnit încă și astăzi în Toscana). Jucat de cel mult două perechi, era în măsură\* de 6/4 sau 6/8, asemănător atât tarantellei\* cât și kolo\*-ului sârbesc. În creațiile unor Couperin, Telemann, Campra și J. S. Bach este mai apropiat de gigă\*. Campra (*L'Europe galante*, 1697) o introduce în opera\* fr., fiind întâlnită și la Rameau și La Barre. (C.I.L.F.)

**formant**, denumire dată de L. Hermann în 1890 unei secțiuni de frecvență\* din structura sunetului\*, care se pune în evidență independent de tonul fundamental (v. armonice, sunete), influențând timbrul\* sunetului respectiv. F. au fost folosiți de Helmholtz și Stumpf în studierea spectrului vocalelor. S-a constatat că timbrul\*, caracterul sunetelor emise de un instrument\* muzical sau de voce (1) este stabilit de către maxima a două regiuni corespunzătoare celor doi f. de bază ai sunetelor care împreună dau un raport puternic de frecvență. Dacă se filtrează un f. al unui sunet, acest sunet își schimbă caracteristica timbrală, nemaiputându-i-se recunoaște originea instrumentală (vocală). Aceste sunete cu f. amputați sunt folosite în muzica electronică\*. (M.M.)

**formație**, orice grupare de muzicieni (interpreți vocali sau instrumentiști), cu sau fără dirijor, având scopul de a interpreta lucrări camerale sau orchestrale. În particular, grupare mai ales de instrumentiști care execută lucrări de muzică de cameră\* Ex.: duo (1); duet (1); terțet (1); trio (1); cvartet (1); cvintet (1); sextet (1); septet (1); octet (1); nonet (1); dixtuor (1) etc. Orch. de cameră sunt considerate f. camerale. Sin.: *ansamblu* (1, 2). (I.R.) ■ (În folclor) f. este o grupare *sui generis* de interpreți instrumentiști, la care se adaugă și cei vocali. F. pop. poate cuprinde doi sau mai mulți executanți, combinațiile făcându-se în funcție de tradiția unei zone folclorice, de rolul unui instr. în f., dar și de alte considerente. Astfel dacă f. tradițională din folc. românesc era constituită din vl. și cobză\*, vl. și țambal\* portabil, treptat acestea s-au „îmbogățit” prin adăugarea altor instr. din fanfară (6), orchestră\* simfonică sau de muzică ușoară\* .

Menționăm câteva din aceste formații: Fluiet\* mic și cobză; trp. și tobă\*; vl. și țambal portabil, vl. primă și secundă, cl. și țambal; vl. primă, violă, torogoată (taragot)\* și țambal masă; vl. primă, violă\*, sax., țambal, c. bas; apoi formații cu mai mulți executanți la același tip de instr. mai ales la cele de coarde. Între instr. mai noi intrate în formație se înscriu: cl., trp., sax., țambalul masă, c. basul, acordeonul, toba mare, vcl., ghitara\*. V.: *lăutar*; *taraf*. (L.B.)

**formă**. Conform teoriei gestaltiste, f. este o realitate fizică complexă, definită de interacțiunile dintre întreg și părțile sale componente. În condiții de proximitate spațială și temporală, o grupare de elemente (de orice natură) se constituie în f. în situația în care este *transpozabilă* (alterarea proporțională și cu același sens a elementelor sale nu modifică calitățile esențiale ale ansamblului) și se fondează pe *relații de cauzalitate*. Potrivit unor teorii lingvistice moderne (F. de Saussure, L. Hjelmslev), f. este rețeaua relațională care definește unitățile din planul expresiei (planul sonor) și al conținutului (planul semantic) ale unui limbaj. F. este un termen al dihotomiei formă – substanță, este factorul de discretizare al realității substanțiale continue și amorfă pe care se bazează limbajul. Unitățile sale se delimitează pe principiul opozitivității. ■ F. *muzicală* (fr. *forme musicales*; germ. *musikalisches Form*; engl. *form in music*). Echivalența termenilor utilizați de diversele școli muzicologice nu poate fi decât aproximativă, datorită accepțiilor divergente asupra sferei și conținutului conceptului în discuție. Până în veacul al 19-lea, prin f. *muzicală* s-a înțeles succesiv: activitatea de structurare a imaginilor muzicale, mijloacele și tehnicile de construcție a enunțului muzical, schemele arhitectonice, speciile muzicale [v. gen (1)]. Începând din această perioadă, s-a încercat înlăturarea confuziei terminologice și definirea științifică a noțiunii. S-a ajuns la conturarea a două sensuri diferite ale acesteia. I. Primul sens, mai general, abstract, vizează: 1. procesul, precum și 2. rezultatul procesului de generare și coordonare a diferitelor elemente ale unei opere muzicale într-un tot omogen. II. A doua accepțiune, mai particulară, concretă, se referă la schema arhitectonică (germ. *Formschemata*), care preexistă și condiționează structurarea internă a unei lucrări muzicale. F. (I, 1) este activitatea formativă; f. (I, 2) este ordinea care guvernează materialul sonor al unei compoziții (1), ordine care se realizează pe baza unor principii de construcție (sau de f.) acționând – în proporții variabile – în toate stilurile\* muzicale: principiul repetiției, al

variației\* și al contrastului. Orice lucrare muzicală are o **f. (I, 2)** (Hanslick): „*Ohne Form, keine Musik*”, dar aceasta nu reprezintă în mod obligatoriu o actualizare a uneia dintre schemele formale consacrate de istoria\* muzicii (**f. II**). **F. II.** desemnează, deci, tiparele arhitectonice generale cristalizate, formalizate și uneori abandonate de către practica componistică. Câteva ex. de **f. II:** aria da capo\*, concertul (2), fuga\*, sonata\*, scherzo\*-ul, rondo\*-ul etc. **F. II.** sunt rezultatul unui îndelung proces de evoluție componistică, expresia sublimată a interacțiunilor dintre anumite stiluri, genuri și specii muzicale, tehnici componistice, conținuturi expresive și, în mod mediat, a unor orientări ideologice și culturale generale, toate confluente într-un moment istoric dat. Astfel, **f.** fugă sintetizează: stilul contrapunctic\* al barocului\*, principiul repetării, genul instr., tehnica imitativă\*, un anumit conținut muzical (sobru, lipsit de efuziuni și contraste dramatice bazat mai curând pe gradări ale aceleiași opere emoționale), iar monotematismul\* ei poate fi interpretat ca un reflex în plan muzical al filosofiei leibnitziene. **F. II.** pot fi grupate în: a) forme de înșiruire (aria da capo, ciclul suita\*, liedul\*, rondo-ul etc.), b) forme variaționale (tema cu variațiuni\*), c) forme de contrast (ouvertură\*, sonata) și d) forme mixte, care întrunesc calitățile proprii unor tipuri diferite (lied-sonata, rondo-sonată, coral\* cu variațiuni etc.). **F. II.** Sunt studiate de teoria formelor (germ. *Formenlehre*) și teoria compoziției muzicale [germ. *Kompositionslehre*; v. compoziție (2)]. **F. (1, 2; II)**, unei opere muzicale este pusă în lumină printr-un demers analitic (v. analiză) orientat asupra diverselor sale niveluri structurale (lucrarea în ansamblu, părțile, secțiunile și subsecțiunile, perioadele\* frazele\*, motivele\* și celulele\* melodice, planul armonic sau/și polif., sistemele (II) de intonație (1, 2) subiacente, organizarea ritmică etc.), asupra conexiunii acestora într-un tot organic și, eventual, asupra raporturilor dintre construcția de ansamblu a lucrării și schema arhitectonică (**f. II**) pe care o actualizează. **V.: structură arhitectonică.**

*Bibliogr.:* Guillaume, P., *La psychologie de la forme*, Paris, 1937; Ducrot, O. et Todorov, T., *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, 1972; Hjelmslev, L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, 1943; Blume, F., art. *Form*, în: MGG; Vasiliu, Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900–1920)*, Iași, 2002. (S.R.)

**formă arhitectonică** v. **structură arhitectonică.**

**formă-bar** (< germ. *Barform*), formă de lied\*, cultivată în *Minnesang*\* și *Meistersang*, cu schema AA'B. Primele două secțiuni se numesc *Stollen* iar cea de-a treia *Abgesang*. **F.** cu reprimă\* iau naștere prin repetarea uneia sau a celor două *Stollen*. **F.** este un principiu de construcție esențial în drama muzicală wagneriană (v. *operă*). A. Lorenz consideră că Preludiul la *Tristan și Isolda* este conceput în **f.** (G.F.)

**formulă**, fragment muzical, cu precădere melodic, dar și ritmic sau armonic, de dimensiuni reduse (de obicei nu mai mare decât un motiv\*) și nedefinit sintactic, având roluri multiple: **I. F. melodică**, **1. V. incipit** (I, 1, 2); intonație (I, 2). **2.** Înălțuire de intervale\* tipică melodicii pentatonice. După Brăiloiu, aceste **f.** („pentatonismele”) sunt cele care conferă pentatonicii\* o funcționalitate\* specifică și identitate de sistem. **3.** Element structural al modurilor (I, 3) heptatonice medievale, cu rol esențial în ehurile\* biz., în maqam\* și în raga\*, totodată mijloc mnemotehnic (germ. *Merkformel* „formulă de recunoaștere”), de identificare și însușire a acestora. Conținând principalele întorsături melodice ale modului, dar și indicații asupra finalei\* sau tonului de recitare (v. *confinalis*; *repercussa*), chiar dacă nu mai îndeplinesc funcția **f.** (I, 2), **f.** mai aveau reminiscențe intervalice proprii pentatonismelor: „[...] **f.** melodice [...] au fost folosite în practica muzicii cultice înainte de stabilirea octoechului\*, în Răsărit ca și în Apus. Odată cu fixarea celor opt moduri bisericești, **f.** melodice pentatonice au suferit influența lor, terțele\* fiind divizate prin câte un sunet intermediar, adaptându-se astfel prescripțiilor modale înlocuite de bis. Până târziu, în sec. 13 și 14, se recunoaște rolul pentatonicii în melodiile transmise în muzica profană și ca în cea spirituală” (G. Breazul). **F.** melodice erau specifice fiecărui mod și, pentru accentuarea funcției lor mnemotehnice, erau însoțite – așa cum menționează tratatele medievale, biz. și lat. – de asocieri silabice fără semnificație, invariabile, ca: ἀναανεες (*ananeanes*) – modul 1 autentic; ἀνεανες (*aneanes*) – modul 2 autentic; νεανες (*neanes*) – modul 1 plagal; ἄγχα (*hagia*) – modul 4 autentic etc. la bizantini; *ananes*, *neanes*, *nana*, *hagia* etc., la latini. Aceste texte-**f.** se numeau la bizantini *enechema*, *epechema* sau *apechema* iar la latini *noane* (ex. 1). **4.** În folclorul\* românesc, unitatea melodică cu funcție nu în primul rând sintactică, ci topică în structura arhitectonică\* a unor genuri: în doină\*, **f.** de început sau de încheiere; în baladă (IV), **f.** instr., de tip

ritmelă\*, ce instaurează momente de relaxare în redarea versurilor de către interpretul vocal. 5. Întorsătură melodică tipizată (inclusiv prin grafie), reprezentând o succesiune prescrisă de intervale, cu rol de „înfrumusețare” în melodie (= ornamente\*) și cu rol „melodic” în armonie (ex.: apogiatura\*; anticipația\*; întârzierea\*; cambiata\* etc.). II. F. ritmică. Expresie întâlnită relativ frecvent în limbajul analitic, are o legătură mai puțin sesizabilă cu gramatica sonoră, căci, sintactic, ritmul\* este subordonat și subiacent oricărei formațiuni morfologice (celulă\*, motiv\*, frază\* etc.). În sine,

orice formulare ritmică ce are o configurație fixă și neconfundabilă, dă naștere unei unități independente ce nu mai este implicată ci explicită morfemelor melodice. Astfel, orice picior (1) metric este și o f. ritmică, după cum, în ritmul de tip occidental [divizionar, v. sistem (II, 6)], sincopa\* îndeplinește o funcție similară. În arhitectonica a numeroase dansuri\* pop. sau a acelor preluate de muzica cultă, f. ritmică (ritmul de bază) este un continuum pulsatoriu configurator (ex. 2), în timp ce în unele genuri cu refren\* acesta din urmă este nu numai precis determinat din punct de vedere topic, ci constituie el

ex. 1

No e a ———, no e a ne ——— (formulă (I, 3))

ex. 2

= gavotă  
(formulă (II))

ex. 3

Flo - ri - le dăi - be  
Dom - nu - lui Doam - ne  
Ju - ne - lui bu - nu (formulă (III))

ex. 4

I IV<sup>6</sup>(III) V<sup>6</sup> I

ex. 5

IV<sup>6</sup>(VI<sup>6</sup>) V

ex. 6a

(Sec XIV; Machaut)

ex. 6b

Voce  
fio ri  
(sec. XVI; Luzzaschi)

ex. 6c

Voce  
fio ri  
(sec. XVII; Torelli)

ex. 6d Vni I, II.

(sec. XVIII; Haydn)

ex. 8

A Schönberg, Cinci piese pentru orchestră, op. 16, p. 2 și 11-17

Celesta

(formulăIV)

Formulă

însuși o f. ritmică – aceeași chiar la nivelul mai multor variante\* – ca de ex. în colinde\* (ex. 3). III. F. *armonică*. Succesiune tipizată de acorduri\* care, pentru armonia (III, 2) clasică, se concentrează mai ales în momentele de cadență (1). Ascensiunea funcției dominante a canalizat f. armonice ale barocului\* și ale clasicismului\* spre cadența autentică I-IV-V-I, care la Haydn, Mozart sau Rossini iau o turnură aproape stereotipă (ex. 4). Se păstrează totuși și unele întorsături modale, cum este aceea a sextei napolitane sau aceea a semicadenței baroce de origine frigică (ex. 5); chiar relația cadenței întrerupte, prin mersul obligatoriu al sensibilei\* spre terța acordului treptei\* a VI-a și dublarea acestei terțe, este o f. armonică. Încă înaintea fixării unor asemenea succesiuni de trepte, mai mult sau mai puțin „satelite” funcției dominante, tratarea melodică a sensibilei se dovedise determinantă în configurarea stilului unei epoci (ex. 6). IV F. *ostinato*. Desen melodic coroborat cu o f. (II), având regimul unei repetiții periodice. Poate fi de dimensiunile unui motiv (cazul unor dansuri ca folia\*, malagueña\*, pasamezzo\*) ori chiar ale unei propoziții sau fraze (ca în ciaccona\* sau passacaglia\*), constituindu-se astfel într-o temă\* situată în bas (III, 1). Poate fi și numai de dimensiunile unei celule\*, situată la orice voce, cu preponderență ritmico-armonică sau ritmico-melodică

(eventual armonic-figurată) (ex. 8); acest ultim tip de f. pulsatorie a fost utilizată cu predilecție de către expresioniști și, în unele cazuri, de jazz\*. V.: *figură* (2); *ornamente*.

*Bibliogr.*: Bessler, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, în: *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken, Potsdam, 1931; Walter, L., *Die Ostinato-Technik in der Chaconne und Arienformen des 17. und 18. Jh.*, în: *Schriftenreihe der musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München*, VI, Würzburg, 1940; Apfel, E., *Ostinato und Kompositionstechnik bei der englischen Virginalisten der elisabethanischen Zeit*, în: *AfMw*, XIX/XX, 1952/1953; Brăiloiu, C., *La rythmique enfantine*, în: *Les Colloques de Wégimont*, I, 1954-1955, Paris-Bruxelles, 1956; republ. în trad. rom. în C.B., *Opere*, vol. I, Buc., 1967; Elston, A., *Some Rhythmic Practices in Contemporary Music*, în: MQ 42, 1956; Breazul, G., *Ideii curente în cercetarea cântecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în: SM I, 1967; Ciobanu, Gh., *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*, în: Rev. folc. 12, nr. 3, 1967, republ. în: G.C., *Studii de etnomuzicologie*, vol. I, Buc., 1974; idem, *Muzica bisericească la români*, în: BOR 90, nr. 1-2, 1972, republ. în: G.C., *op. cit.*; Huglo, M., *L'introduction en Occident des formules Byzantines d'intonation*, în: *Studies in Eastern Chant* 3, 1973, p. 81-90. (G.F.)

**formynx (phormynx; phormikion)** (cuv. gr. φόρμιγγς), instrument cordofon străvechi cu 4 coarde, utilizat pentru acompaniamentul cântului la greci. Din f. s-a dezvoltat în sec. 8-7 î. Hr. *kithara*\* (W.D.)

**forte** (cuv. it. „tare, puternic”), indicație de nuanță ce desemnează o intensitate (2) mare a sunetului. Abrev. f. Amendamente ale acestui termen sunt: *più f.*, „mai tare”; *poco f.*, „puțin tare”; *mezzoforte*\*, jumătate tare.

**fortepiano** (cuv. it., din *forte*\* + *piano*\*), indicație de nuanță ce indică o atacare în f. a sunetului și scăderea imediată a intensității (2) acestuia. Abrev.: *fp* = < >.

**fortissimo** (it., superlativul lui *forte*\*), indicație de nuanță ce desemnează o intensitate (2) foarte mare a sunetului. Abrev. *ff*. Se utilizează uneori, pentru a cere atingerea limitei superioare de forță a sunetului, *fff* și *ffff* (f. *assai* sau f. *possibile*).

**fosă**, locul rezervat orchestrei\*, în sălile de teatru muzical (operă, operetă, revistă). Fosa este situată, în genere, sub scenă, depășind rampa cu jumătate din spațiul său. (I.R.)

**fourniture** (cuv. fr.) v. *mixtură* (1).

**foxtrot** (< engl. *foxtrott* „mersul vulpii”), dans de salon, asemănător marșului\*, apărut în America de Nord din ragtime\* (c. 1910). În versiune lentă: *slowfox*. Teme\* celebre de f. (*Tea for two*, *Dinah*, *Body and Soul*) au fost preluate din nou de către muzica de jazz.\* (C.I.L.F.)

**franco-flamandă, muzică (școala) ~ v. neerlandeză, școala.**

**frazare** (fr. *phrase*; germ. *Phrasierung*; engl. *phrasing*) 1. În accepția cea mai generală, împărțire a structurii muzicale în membrii săi naturali – frazele\* – sens în care noțiunea trebuie raportată la formă\* [v. *analiză; sintaxă* (1)]. 2. În interpretare, ca element legat indisolubil de comunicare, și anume, ca etapă esențială a acesteia, f. reprezintă baza logică a organizării discursului muzical. Ea implică, în primul rând, *respectarea riguroasă a sintaxei\* muzicale*. Prin expunerea corectă a structurii frazei, a diviziunilor sale, a legăturilor și opozițiilor dintre fraze, a integrării frazelor în ansamblul lucrării muzicale, se ajunge la organizarea interpretării. Fluctuațiile dinamice, modificările agogice\*, articularea\*, modurile de atac (1) sudează și dau sens stilistic f., valorificând o concepție interpretativă, asigurând spontaneitatea comunicării. F. implică o înțelegere complexă a problemelor armoniei (III), a exigențelor polifoniei\*, pentru a întâmpina stiluri variate, cu mijloace

adevate. În primul ex. (tema\* a II-a din prima parte a *Concertului pentru vl. și orch.* de Mendelssohn-Bartholdy), f. este dictată, cu o mare simplitate, de sensul unei melodii cu o sintaxă clară, asemănătoare organizării discursului vorbit. În ex. al doilea (tema *Ciacconei* din *Partita în re minor pentru vl. solo* de J. S. Bach) exigențele construcției impun o riguroasă analiză și adoptarea unor date tehnice adecvate. Tema este expusă împreună cu contrapunctul\* ei care capătă o mare importanță înșelând pe interpreți. Se uită că tema *ciacconei*\* este expusă de bas (III, 1), ceea ce i-a făcut pe unii profesori să repete acordul\* pătrimii cu punct și pe optimea aferentă. Tema capătă astfel alte valori\*, alt ritm (Ed. Peters, revizuire Carl Flesch). În afară de această deformare a textului original, mulți interpreți nu pot păstra o mișcare constantă (din cauza unei tehnici acordice lipsită de promptitudine) și mai ales, nu respectă valorile și raportul dintre valori. Aceasta, de altfel, de-a lungul variațiilor\* care, lipsite de permanența ritmică riguroasă nu pot vertebra și lega sublimul triptic minor\*–major\*–minor al monumentalei Ciaccona. (G.M.) ■ În *dirijar*\*, f. configurează raporturile, ierarhiile și sintezele cuprinse în structurile compoziției (1) pentru ansamblul (1, 2) orchestral, coral ori combinat. Existența unui solist\* [în genul concertului (2)], a momentelor solistice (în simfonic\*, poem simfonic\* etc.) presupune evidențierea unui rol preponderent, dar în corelația părții cu întregul. Dacă în concertul clasic sau aria (1) din opera\* tradițională, acomp. nu i se pune îndeobște decât problema secundării fidele a protagonistului, în compoziția corală polif. sau în lucrările orch. cu scriitură complexă f. capătă trăsături profesional-muzicale în care abia se mai recunosc filiațiile literar-poetice, originare, ori similitudinile cu cântarea pe o singură voce. Nu rareori într-o fugă\* corală perfectă inteligibilitate a cuvintelor, sincronizarea silabelor, sunt sacrificate din rațiuni de pură tehnică muzicală (dar exacerbarea a dus uneori la virtuozitate formală). În conducerea de ansamblu a unei lucrări dezvoltate, f. elementelor primordiale alcătuitoare se deduce din organicitatea întregului componistic. Astfel, de la găsirea și coordonarea modului de atac\*, a subtilităților timbrale, dinamicii\* și agogicii\*, până la înțelegerea ciclismului din *Suita I pentru orch.* de G. Enescu de ex., ce se deschide, prin excepție, cu un *Preludiu la unison* (monodie\* de ansamblu), dirijorul trebuie să se ridice de la notația lapidară și de la intuiție, la o înțelegere superioară, conștientă, a întregului din care pe urmă poate decurge în fapt f. și articularea\* potrivită a tuturor elementelor. Pregața accentelor (III), persistența și gradarea

retorică a „motivului destinului” din prima parte a *Simfoniei a V-a* de Beethoven nu pot fi corect realizate în afara contextului conținutului forme\*, planurilor armonice, amestecului și diferențierii timbrurilor\*, dialogurilor și complementarităților grupelor. Indicațiile partituri\* sunt prețioase. Dar chiar în tema secundă a primei părți din simfonia sus-menționată f. se cere ameliorată nu în litera ci în spiritul muzicii. Cu toate că indicațiile de f. au început să fie mai numeroase și mai precise (după Bach, până la romantismul\* sec. 19 și școlile naționale), f. rămâne o chestiune de instinct muzical și cultură stilistică\*, întemeiate pe un sistem clasic de secvențări (v. progresie) periodicități de accente, dezvoltări prin fragmentări motivice, repetări simetrice în cadrul formelor tradiționale. Prevalența afectivității, programatismul\*, sistemul leitmotivelor\* (din dramele muzicale wagneriene), cultivarea unor ingeniozități metro-ritmice, dezvoltarea armoniei și artei moderne a orchestrației\* au exercitat, fiecare, influențe asupra f., rafinând-o continuu odată cu primenirea formelor și genurilor (I, 1). „Melodia infinită” pe plan orizontal, stilul impresionismului\*,

urmărind pe plan vertical-armonic continue osmoze, al expresionismului\*, al serialismului\*, vizând o nouă organizare totală (a intervalicii, ritmicii\*, timbrurilor și a.m.d.) a universului sonor, o altă topologie, dau accepțiuni inedite sau înlocuiesc noțiunile clasico-romantice de frază\*, perioadă\*, secțiune de formă etc. în structură\*, evenimente și forme sonore, mecanisme transformaționale, structuri temporale plurale (politempi), cicluri de coincidență etc.

*Bibliogr.:* Lussy M., *Traité de l'expression musicale*, 1874; Riemann, H., *Praktische Anleitung zum Phrasieren*, 1886; Scherchen, H., *Lehrbuch des Dirigierens*, 1929; Manoliu, G., *Violonistica enesciană*, în: *Rev. Muz.* 9, 1961; Pricope, E., *Dirijori și orchestre*, Buc., 1971; Brînduș, N., *Structuri plurale ale parametrului timp în coregrafie și teatru*, în: *SCIA/TMC*, 20, nr. 2, 1973; Brediccanu, M., *Transformări topologice și mecanisme generative în creația muzicală*. Teză de doctorat, Univ. din Buc., Facultatea de matematică-mecanică (1974); idem, *Topologie des formes sonores et musique*, în: *Università di Urbino*, Italia, nr. 44, maggio 1975; Pricope, E., *George Enescu, șef de orchestră*, în *Centenarul Enescu*, Buc., 1981 (E.P.)

ex 1

Tranquillo

cresc.

ex 2

Tema Ciacconei de Bach

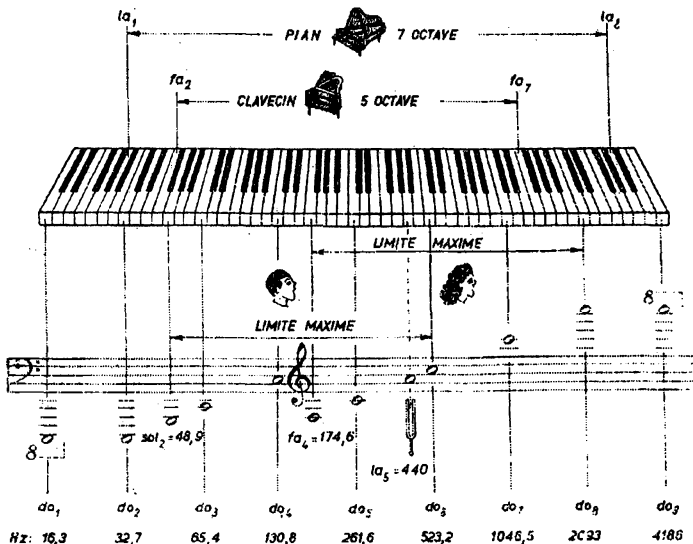


**frază** (germ. *Satz*; fr. *phrase*; engl. *phrase*; it. *frase*), unitate a discursului melodic delimitată de două cadențe (1). Trăsăturile distinctive, modalitățile de decupare din context și unitățile subordonate sau supraordonate *f.* sunt controversate. ■ După H. Riemann, *f.* are în principiu următoarea construcție: (ex. 1).

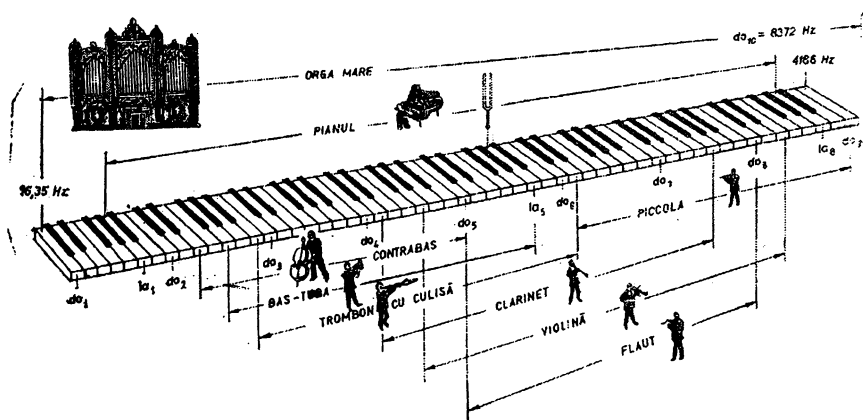
În situația în care motivele\* componente au câte două măsuri\* fiecare, *f.* se extinde la 16 măsuri. *F.* subordonează: semifraza, grupul și motivul și este subordonată de perioadă\* și de dubla perioadă. *F.* care nu se conformează modelului structural simetric propus constituie un caz deviant. ■ V. d'Indy preia și dezvoltă teoria riemanniană asupra *f.*, propunând însă anumite modificări de ordin terminologic: (ex. 2). În concepția lui d'Indy și a discipolilor săi de la Schola Cantorum\*, *f.* (coincidență cu *f.* riemanniană) este alcătuită din două sau mai multe perioade (coincidente cu semifrazele riemanniene), iar acestea din urmă din grupuri. ■ Astăzi, majoritatea școlilor muzicale (inclusiv cea românească) denumesc prin *f.* unitatea melodică cu dimensiunea de aproximativ 4 măsuri care subordonează două motive a câte două măsuri, fiecare motiv fiind decompozabil în celule\*; *f.* se încadrează astfel în perioade și, în continuare, în duble perioade. Este de reținut că teoriile asupra *f.* trebuie înțelese în relație cu

teoriile asupra unităților sub- și supraordonate (motiv, perioadă etc.). În prezent *f.* nu mai constituie una din preocupările centrale ale muzicologiei\*, întrucât discursul melodic contemporan se construiește pe principii diferite de cele clasice. Cele mai valoroase și mai fine precizări asupra *f.* rămân cele ale lui H. Riemann și V. d'Indy. (S.R.)

**frecvență** (< lat. lit., *frequentia*; fr. *fréquence*; it. *frequenza*; germ. *Frequenz*; engl. *frequency*) (*FIZ.*), numărul de perioade\* sau numărul de oscilații complete (dus-întors) efectuate într-o secundă de un corp care vibrează (ex.: coarda *la* a vl. vibrează cu *f.* de 440 oscilații complete pe secundă). Unitatea de *f.* este hertzul\* (simbol Hz), de la numele marelui fizician german H. Hertz (1857–1894): 1 Hz = 1 oscilație completă/s. În unele lucrări vechi, mai ales străine (fr. etc.), *f.* este dată în cicli/secundă (c/s) sau în perioade/secundă (per/s) și chiar în vibrații/secundă; de asemenea, prin oscilație (vibrație) se subînțelege acolo nu o oscilație în sensul arătat, ci numai jumătate (oscilație simplă). În acest fel, *f.* cu care vibrează diapazonul (5) se consideră a fi 880 c/s, în loc de 440. ■ Factorului obiectiv „*f.* unui sunet\*” îi corespunde factorul subiectiv „senzația de înălțime” a sunetului respectiv. Astfel, sunetele scării muzicale suitoare sunt corespondentele



Frecvență fig. 1



frecvență (fig. 2)

psihofiziologic ale unor frecvențe crescătoare. Unei anumite frecvențe îi corespunde un sunet pe care urechea îl percepe totdeauna de aceeași înălțime\*: „grav” dacă frecvența este mică, „înalt” (acut) dacă este mare. Senzația de înălțime este influențată de timbru\* și de intensitatea\* de emisie a sunetului (un același sunet pare urechii mai jos dacă este puternic). Numeroase date statistice au arătat că domeniul sunetelor audibile se întinde în câmpul de frecvențe de c. 16–16000 Hz (10 octave\*), pentru un ascultător otologic normal (persoană sănătoasă, în vârstă de 18–25 de ani, cu auzul normal). Din infinitatea de sunete a acestui vast câmp sonor (considerând și frecvențele exprimate prin numere zecimale), muzica tradițională utilizează numai 109, pe care le poate emite orga\* mare modernă (v. și electronică, muzică). Sunetele acestea formează *scara completă a sunetelor muzicale*, de la cel mai grav ( $do = 16,35$  Hz în scara temperată\*) și până la cel mai acut ( $do = 8\,372$  Hz, id.). În acest diapazon (5) de 9 octave [v. octavă (3)] se înscriu – ocupând porțiuni mai restrânse sau mai largi în diferite zone ale scării – întinderile tuturor celorlalte instr. muzicale, inclusiv vocea (1) umană (v. fig. 2). ■ Noțiunea de frecvență nu a fost cunoscută în antic. și în ev. med. Vreme de aproape 3 mil., înălțimea sunetelor s-a determinat prin comparație cu sunetele date de porțiuni de lungime diferită a coardei de monocord\* (sonometru), instr. a cărui invenție și largă utilizare sunt atribuite lui Pitagora. În 1638, G. Galilei scrie că numărul de vibrații este corelativ fizic al înălțimii sunetelor; el definește

raportul a 2 vibrații diferite drept caracteristică (măsură) a înălțimii relative a 2 sunete și arată în ce fel depinde vibrația unei coarde de lungimea, tensiunea și masa ei. Fostului său discipol, M. Mersenne, i se datorează prima determinare absolută a unor frecvențe, publicată în 1636. După apariția în 1729 a lucrării lui Euler (v. *bibliogr.*), frecvența a devenit baza generală de determinare a înălțimii sunetelor. Astăzi există diferite aparate pentru măsurarea cu precizie a frecvenței.

*Bibliogr.*: Euler, L., *Tentamen novae theoriae musicae*, Petersburg, 1729; Laporte, M., *Acoustique* (în „Grand Mémento encyclopédique Larousse”, Paris, 1937); Bădărău, Eug., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; Laue, M. von, *Istoria fizicii* (trad. din lb. germ., Buc., 1965); STAS 6342-61, *Frecvența sunetului de acord*; STAS 1957/4-74, *Acustică muzicală*. (D.U.)

**fredono** (cuv. it.) v. **diminuaire** (4).

**free** (cuv. engl. „liber”) v. **jazz**; **progressive jazz**.

**french-cancan** (cuv. engl.) v. **cancan**.

**fretted clavichord** (cuv. engl.) v. **clavicord**.

**frottola** (cuv. it.), piesă vocală de largă circulație în Italia sec. 16. Conținutul piesei, de factură lirică, de dragoste, își pune amprenta asupra stilului muzical, simplu, omofon\* (spre deosebire de madrigalul\* polifonic\*). Forma poetică, o variantă a balatei [v. *baladă* (I, 1, 2)] urma, în general, tiparul strofic (după fiecare strofă\* un refren\*) cu schema metrică trohaică\* (8 silabe pe vers). Cei mai cunoscuți compozitori ai genului au fost Giovanni d'Antiquis, Marco Carra, Lodovico Fogliano,

Josquin des Prés, Benedetto Tromboncino. Cele mai reprezentative creații au fost tipărite între anii 1504–1514 la Veneția de Ottaviano dei Petrucci, considerat inventatorul tipăriturii muzicale cu corpuri de metal mobile. (I.S.)

**frula**, tip de fluier\* cu 6 deschizături pentru degete. Este răspândit mai ales la popoarele balcanice unde poartă și alte denumiri: *duduk*, *churlika*, *sardonica* etc. (L.B.)

**frullato** v. **Flatterzunge**.

**frunză**. În practica muzicii populare, **f.** a devenit un „instrument” cu ajutorul căruia executanții pot reda melodii. Specialiștii au încadrat-o în categoria pseudo-instrumentelor (v. instrumente). Se pot produce sunete cu **f.** mai multor specii de arbori. (L.B.)

**ftora** (BIZ.) (cuv. gr. φθορά, „stricare”) v. **mutație** (3); **eh**; **notație** (IV).

**fugato** (cuv. it.; fr. *fugué*; germ. *fugiert*; engl. *fugued*), fragment de mică extensiune în stil polifonic\* imitativ\*, constituind o secțiune dintr-o lucrare de mai mari proporții: sonată\*, cvartet (2), simfonie\*, cantată\*. Constă din prezentarea unui material tematic cu intrarea succesivă a vocilor (2), asemănător expoziției\* de fugă\*, după care discursul muzical revine la stilul omofon\* al lucrării. Deși nu se supune regulilor severe de construcție ale fugii, imită stilul acesteia, realizând un contrast în interiorul pieselor în care a fost introdusă. Se pot da numeroase exemple de **f.** din literatura muzicală, de la simf. și cvart. beethoveniene până la creația din zilele noastre (Stravinski, Bartók etc.).

**fugă** (it. *fuga*; fr., engl. *fugue*; germ. *Fuge*), lucrare contrapunctică\* imitativă, de obicei instrumentală și mai rar vocală, construită în baza unei teme\* și desfășurată într-un cadru tonal bine determinat. Termenul de **f.** este anterior apariției acestei forme, desemnând în sec. 14–16 imitația\* și canonul (4). **F.** propriu-zisă are la origine motetul\* polif. al sec. 16, format dintr-o succesiune de fraze\* cu început imitativ la cvintă\* și octavă\*, conform diferențelor de înălțime a vocilor (2). Transpunerea motetului în muzica instr. dă naștere la începutul sec. 17 ricercarului\*, formă polif. constituită din mai multe subiecte\* expuse imitativ, care păstrează încă în bună parte un cadru modal (Frescobaldi, G. Gabrieli, Pachelbel, Buxtehude). Forma (II) de **f.** se cristalizează abia pe la sfârșitul sec. 17 prin reducerea subiectelor la unul

singur, cu dezvoltarea acestuia și afirmarea elementului tonal. **F.** își atinge apogeul în creația lui J. S. Bach (fugile din *Clavecinul bine temperat*, fugile pentru orgă și *Arta fugii*), unde sunt stabilite principiile arhitectonice de bază ale **f.** și în același timp sunt realizate cu o măiestrie unică nenumăratele virtualități artistice ale acestor principii. Tehnica **f.** a lui Bach și a contemporanilor săi (Haendel, Scalatti) este preluată în sec. următoare, cu adaptări la particularitățile diferitelor stiluri\*: clasic (Mozart, Beethoven), romantic (Schumann, Mendelssohn, Franck, Brahms) și modern (Hindemith, Șostakoviici). Datorită largilor posibilități de diversificare a formei, atât descrierea **f.** cât și terminologia ei diferă de la un tratat la altul, toate cuprinzând însă câteva principii generale de construcție unanim acceptate: a) *numărul vocilor polif.* ale unei **f.** este de regulă constant pe tot parcursul ei. Cea mai des întrebuițată este componența de 3 și 4 voci; b) *planul tonal* al **f.** are ca punct de plecare tonalitatea (2) principală, parcurgând apoi diferite tonalități înrudite din sfera dominantei\* și a subdominantei\*, pentru a reveni la sfârșit din nou în tonalitatea principală; c) *forma f.* este constituită, în mod schematic, dintr-o parte expozitivă, o parte de dezvoltare – evoluție tonală – [numită de unii și divertisment (5)] și o parte concludivă. Structura morfologică tripartită, descrisă de diverși autori, este valabilă mai mult din punct de vedere tonal decât constructiv, deoarece partea ultimă adesea nu este îndeajuns de bine individualizată, afirmându-se mai degrabă ca o încheiere a dezvoltării. Unii o numesc *stretto\** din cauza frecvenței acestui procedeu la sfârșitul **f.**, iar alții *repriză\**, dar într-un sens diferit de cel al reeditării expoziției din forma de sonată\*. Mai nou, unii muzicologi (Czaczkes) consideră drept principal element morfologic al **f.** bachiene unitatea formată din expunerea tematică și episodul ce o continuă, unitate numită *Durchführung* (germ. „dezvoltare, realizare”). În această accepțiune, forma **f.** este compusă dintr-un șir de mai multe dezvoltări ale teme, dintre care prima cuprinde însăși expoziția **f.** Elementul arhitectonic care stă la baza **f.** este tema sau subiectul, constând dintr-un fragment melodic concis și pregnant. Ea se prezintă sub două aspecte: tema propriu-zisă și răspunsul\* ei imitativ la cvinta superioară, cu inflexiune la dominantă\*. Răspunsul poate fi *real*, în cazul unei transpuneri\* exacte și *tonal*, atunci când transpunerea se face cu unele modificări [mutații (4)] ce au rolul de a păstra echilibrul tonal. Exceptând prima intrare (1), în care tema apare

singură, ea este însoțită de obicei de contrasubiect\*, cu care contrastează și în același timp se completează reciproc. (Ex. 1). *Expoziția* f., constând din intrarea temei pe rând la toate vocile, se desfășoară în cadrul stabil al tonalității principale. Uneori zona expozițională se poate prelungi prin una sau mai multe intrări suplimentare ale temei, formând o adevărată *contraexpoziție*, în același cadru tonal. Spre deosebire

de expoziție, în partea de dezvoltare și evoluție tonală a f., intrările temei și ale răspunsului se fac în alte tonalități, înrudite cu cea principală: relativă\*, dominantă, subdominantă și relativele lor, conform unui plan tonal propriu fiecărei f. Diversele expuneri ale temei sunt separate între ele prin *episoade*, numite și *interludii* (3) sau „divertismente”. Episoadele, construite din motive\* ale temei și ale contra-

ex. 1 Tema, răspunsul și contrasubiectul din Fuga la 3 voci în Fa# major (Whit. Kl. I.) de J.S. Bach.

Allegretto piacevole

TEMA

CONTRASUBIECTUL

RĂSPUNSUL

ex. 2 Sfretto din Fuga la 4 voci în do minor (Whit. Kl. II.) de J.S. Bach.

TEMA

TEMA ÎN AUGMENTARE

RĂSPUNSUL INVERSAT ȘI MODIFICAT

subiectului, au în afara rolului de părți de legătură și pe cel de dezvoltare a materialului tematic de bază, prin diverse procedee: progresii\*, imitații, contrapunct dublu (v. contrapunct răsturnabil) etc. Episoadele, prezente uneori încă în expoziție, au un rol de primă importanță în cursul dezvoltării, care nu este altceva decât o succesiune alternativ contrastantă de expuneri tematice în diverse tonalități și de episoade modulante (v. modulație) plasate între acestea. Un procedeu polif. aplicat în expunerile din cursul dezvoltării, în special spre sfârșitul ei, este *stretta* (1), o imitație în canon, la distanță apropiată, „strânsă”, dintre temă și răspuns. Cu ocazia strettei, tema poate suferi unele transformări ca: inversarea\*, augmentarea\*, diminuarea\* sau alte modificări, producând diferite varietăți de canoane. Un alt procedeu este *pedala* (2), care intervine spre sfârșitul f. pe dominantă sau pe tonică\*, pentru a pregăti sau a sublinia reîntoarcerea la tonalitatea principală. (Ex. 2). F. cu o singură temă sau subiect poartă numele de f. *simplă*. F. cu mai multe subiecte (f. *dublă*, *triplă*, *cvadruplă*), de mai mare extensiune, cuprinde pe rând expoziții și dezvoltări ale fiecărui subiect, precum și stretto-uri obținute prin combinarea lor. (Ex. ultimul număr din *Arta Fugii* de Bach). În unele f. subiectele pot fi expuse de la început împreună (Ex. f. *dublă* din *Recviemul* de Mozart). (L.C.)

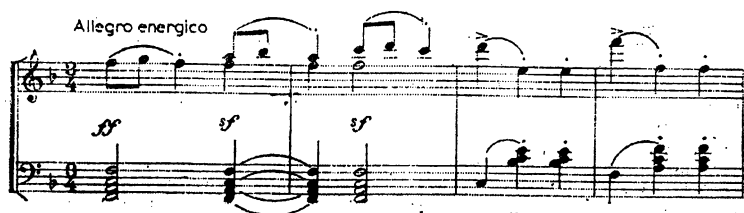
**fughetta**, diminutiv it. pentru a denumi o fugă\* de mai mici proporții. Dimensiunile reduse ale f. se datoresc în special lipsei de extensiune a dezvoltării\*. În același timp subiectul\* f. precum și scriitura polif. sunt mai simple decât într-o fugă obișnuită. F. apare încă din epoca barocului\* (Bach, Händel), păstrându-se apoi și mai târziu (Beethoven, Schumann, Reger etc.). Exemple de f.: Bach. *Variațiunea a 10-a* din *Goldberg - Variationen*; Beethoven, *Diabelli - Variationen*; Schumann, *Fugetten* Op. 126. (L.C.)

**fujarka**, tip de fluiet\* cu 6 sau 8 deschizături pentru degete. Este răspândit la executanții pop. polonezi. (L.B.)

**funcție**, contribuția unui element de înălțime (2) (sunet\*) în cadrul unui sistem muzical dat la coeziunea și realizarea finalităților acestui sistem. Locul și rolul acestui element determină și particularizează structura\* sistemului: f. este astfel modul de existență al structurii. 1. În sens restrâns, f. este o noțiune aplicabilă sistemului armonic (III, 1). Ea se cristalizează la sfârșitul sec. 19, la Riemann și, în parte, la Fétis, încununând și dând relief teoriei rameauiste. În practica armoniei (III, 2), aportul noțiunii de funcție s-a făcut simțit cu precădere în

domeniul cifrajului\*; este semnificativ faptul că ultima ediție a *Lexikon*-ului lui Riemann (1967) se păstrează încă în limitele dogmatice inițiale reducând problematica f. la problemele desemnării ei prin grafie și simbol, prin cifraj (art. *Funktionsbezeichnung*), ceea ce indică numai saltul – important pe atunci, dar depășit în chiar acel moment – de la concepția basului cifrat\*, la o expresie teoretică proprie armoniei de la finele epocii romantice. Este adevărat că la Riemann f. era în primul rând identificarea treptelor\* principale ale tonalității (2): I–IV–V cu f. de T–S–D și, în consecință, cu acordurile\* acestor trepte, ceea ce era deja suficient pentru a demonstra atât *locul* cât și *rolul* acestora în mecanismul cadenței (1) și al tonalității – ambele structuri principale ale facturii muzicale. De aici însă se degajă imediat consecințele acestei *relații* dintre funcții, atâta timp cât cadența (1) autentică sau plagală devine modelul altor cadențe (destul de puțin numeroase în armonia clasică) ca și al „constelației” de raporturi dintre celelalte trepte și f. (paralele\*, mediantă\*), secundarele devenind, încă de la Rameau, „satelitele” principalelor, în așa fel încât a început tot mai mult să se vorbească de o armonie tonal-funcțională. Faptul depășea deci punctul inițial al teoretizării, f. ne mai reducându-se la rolul în sine al acordurilor și punând dimpotrivă accentul pe relațiile tot mai complexe dintre aceste acorduri. Ea se definea, deci, în termeni proprii, ca lanțuri de relații și, ierarhic, valoric, ca relații de relații. Nici o teoretizare ulterioară a armoniei nu a negat f. ci doar s-a străduit, în virtutea concepției de la care pornea, să dea o explicație f., *dinamismului* ce o caracterizează în raport cu noțiunea pereche a structurii: *tendință* (*tendance*) și *repaus* (*repos*) la Fétis; caracter expansiv al majorului\* și depresiv al minorului\* ca produse ale armonicelor\* superioare și, respectiv, inferioare (v. dualism) ca și caracterul centripetal al D și centrifugal al S la Riemann; situare polară a celor două D față de T și, împreună cu f. principale, a f. substitute, în polarismul\* lui Karg-Elert; forțe și tensiuni interne, producătoare ale mișcării, în energetismul\* lui Kurth; atracție între principalele f. ca și între toate celelalte sunete ale tonalității și armoniei în teoria atracționistă (E. Costère; J. Chailley); ipotezele încă ar putea continua, după cum ar putea fi evocate și interferențele dintre principalele explicații conferite f. 2. În sens larg, f. este o noțiune aplicată retrospectiv unor stări multivocale\* sau chiar monodice\*, de dinaintea armoniei și a tonalității (1)

major-minore, în speță modurilor\*. Astfel acele trepte care, în vechea teorie, fuseseră denumite (*vox finalis* (v. finală) *confinalis*\* sau *repercuta*\* au fost echivalate cu T, respectiv D, fiind considerate f. ■ Nici domeniul etnomuzicologiei\* și al folc. comparat nu au rămas în afara influenței teoriei funcționalității. A apărut astfel ideea existenței unor f. *melodice*, deosebite de cele armonice, hotărâte fie de rolul unor sunete în raport cu frecvența (școala berlineză elaborează o *Strukturformel*, „formulă structurală”) și ponderea lor în virtutea unui simț consonantic\* inconștient, fie de panta ascendentă sau descendentă, sau, din nou, de atracționism sau de energiile concentrate în linia melodică. Dacă f. este, printr-un consens unanim, considerată ca fiind proprie structurilor heptatonice\*, dimpotrivă, ea apare ca problematică pentru pentatonică\*, sistem vădind o „indiferență funcțională [...]”. „Nu se face simțită nu numai orice fel de «atracție», dar treptele sale 1, 2, 3, 5, 6 poate fiecare să facă oficiul de cadență interioară sau finală, încât s-ar greși grav voindu-se cu tot dinadinsul să li se asigure rolul de «tonică», s-ar vedea în ele o «fundamentală»” (Brăiloiu). Această indiferență funcțională este suplinită totuși, cum tot Brăiloiu opinează, prin rolul picnonului\*, al formulelor (1), sau, cum considera Școala din Berlin,



(B. Smetana, *Furiant* din opera *Mireasa vândută*)

acorduri și stările acestora în baza armonicelor\* naturale ale unui sunet considerat a fi fundamental. Impropiu este desemnată uneori prin f. finală\* unui mod (1). 2. Sunet fundamental. Orice sunet\* de frecvență\* anumită generând armonice\* superioare ca rezultat al vibrației\* concomitente, integrale și fragmentare a unui corp sonor (coardă, coloană sonoră, bară metalică, lemn etc.) (D.A.)

**funebre** (cuv. it. „funebru” fr. *funèbre*). 1. Indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter trist, funebru, piesei sau fragmentului muzical astfel notat. 2. Termen ce intră în alcătuirea titlului unei lucrări cu caracter funebru (ex.: *Marcia f.* „marș funebru”).

**fuoco** (con ~) (cuv. și loc. it. „foc”, „cu foc”). Indicație de expresie conform căreia interpretul imprimă fragmentului muzical astfel notat un caracter înflăcărat, pasionat.

**furiat** (cuv. ceh), dans boem în măsuri\* schimbătoare de 2/4 și 3/4 puternic accentuate și tempo (2) rapid. Cunoscut încă din sec. 18 (D. G. Türk, *Klavierschule*, 1789, p. 400, sub denumirea de „furie”), pătrunde în muzica cultă a sec. 19 prin celebrul f. din opera *Mireasa vândută* de Smetana (ex.), când este notat în 3/4, dar schimbarea de măsură este suplinită de prezența ritmului hemiolic (2). (G.F.)

iar la noi G. Breazul, prin locul ocupat de către intervalul de terță\* mică. (G.F.)

**fundamentală** 1. Principală componentă acordică: elementul sonor pe care se construiește un acord\* în stare directă, prin suprapunere de intervale\* de terță\*. Astfel, în stare\* directă, f. se află plasată la baza acordului, dar ea poate fi dispusă și în interiorul sau la vârful acestuia, situație în care la bază pot apare celelalte componente acordice (cvinta\*, terța\*, septima\*). Rameau este primul care sistematizează, la începutul sec. 18, tipurile de

**furioso** (cuv. it. „furios”), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unui caracter agitat, sălbatic. Uneori întregeste un termen de mișcare (ex.: *allegro*\* f.).

**fusa**, valoare\* de notă, în notația (III) mensurală\*, asemănătoare ca formă cu optimea\* actuală: valoarea ei aprox. este aceea de treizecideoime\*. (G.F.)

**Fussbecken** (cuv. germ.) v. **talgere**.

**futurism** v. **bruitism**.

**fz.**, v. **abreviații; sforzando**.

# G

**g 1.** Numele celui de al șaptelea sunet al gamei\* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, **g** este echivalentul lui *sol*\*. Popoarele de lb. romanice au înlocuit în solmizație\* literele prin silabe (**g** = *sol*). **2.** În sistemul modurilor (1, 3) greg., **G** este *finalis*\* pentru modurile 7 și 8 (mixolidian și hipomixolidian). **3.** Cheie\*: cea de *sol* a intrat mai târziu în uz decât celelalte și s-a generalizat abia în sec. 15. S-a păstrat numai cheia *sol* pe linia a 2-a (numită și cheia de violină\*), cea pe linia 1-a (cheia fr. de vl.) având același rol cu cheia *fa* pe linia a 4-a. **4.** Abreviații\*: m. g. (fr. *main gauche*); **G. P.** (germ. *Generalpause*\*). **V.:** *acord; cifraj; gamma; major; minor; tonalitate* (2).

**ga 1.** (gr.  $\gamma\alpha$ ), denumire dată în muzica psaltică biz. unuia din cele șapte sunete diatonice, care corespunde în nomenclatura silabică lui *fa*\*. (T.M.) **2.** Numele celui de-al treilea sunet în gama\* indiană.

**gagaku** (în japoneză literal „muzică elegantă”), cea mai veche formă de muzică tradițională în Japonia. **G.** provine inițial (sec. 8) din unele regiuni ale Coreei, dar a înglobat ulterior și influențe ale muzicii indiene și chineze. Aceste influențe s-au perpetuat în **g.** și sub denumirea de „muzică de stânga” (cele coreene) și „muzică de dreapta” (cele indiene și chineze). În ciuda conservatismului acestei muzici (care a dispărut în țările de origine), **g.** a adaptat gustului japonez elementele inițiale, îmbogățindu-se și cu unele creații originale. Acest ansamblu de muzici, destul de eterogene, au intrat înca de la început sub patronajul statului, reprezentațiile având loc exclusiv la curtea imperială și în principalele temple. **G.** cuprinde: a) ansamblul instr. denumit *kangen*; b) muzica de dans *bugaku*; c) cântece; d)

muzica de ritual șintoistă. Ansamblul *kangen* cuprinde instr. primitive, ușor diferite pentru muzica de stânga și pentru muzica de dreapta. Ansamblul muzicii de stânga este alcătuit din *sho* (un fel de nai\* asemănător ceng\*-ului), *ryu-teki* (flaut), *hichikiri* (un fel de oboi) și trei instr. de percuție: *kako*, *taiko* și *shoko*. Ansamblul muzicii de dreapta se deosebește de ansamblul opus prin aceea că utilizează un fl. coreean, denumit *koma-bue*, în locul fl. *ryu-teki* și nu face apel la *sho*, și, în locul instr. de percuție *kako*, utilizează o tobă mare, *san-no-tzsumi*. În concertele **g.** fără dans se întâlnește *biva*\* și *koto*\*, ce diferă de mai perfecționatele instr. omonime actuale (inclusiv rolul lor este mai redus, servind doar la marcarea ritmului). Stilul muzical al celor două ansambluri diferă la rândul-i: în muzica de stânga *ryu-teki* și *hichikiri* dețin aceeași melodie fiind acompaniate, inclusiv „armonic”, de *sho*, în timp ce în muzica de dreapta melodia este secondată de un fel de contrapunct. Dansul *bugaku* corespunde celor două categorii ale **g.**: cel de stânga (numit *Sa-mai*) și cel de dreapta (numit *U-mai*), diferențiate și prin costumația în care predomină culoarea roșie, respectiv verde și galbenă; în unele cazuri sunt utilizate și măștile. În reprezentațiile de *bugaku*, cele două feluri de dans alternează, începându-se întotdeauna cu un *Sa-mai*, urmat de *U-mai*, cel din urmă fiind considerat un „dans de răspuns”. Executat cu pași preciși și calculați, *bugaku* este susținut de un ritm bine marcat (G.F.)

**gagliarda** (cuv. it. [*galarda*]; fr., engl., germ. *Gaillarde*), dans de origine populară italiană, cu caracter viguros, rapid, în metru\* ternar\*. În sec. 16, **g.** devine dans de curte, răspândit în Italia, Franța, Spania, Anglia. Alăturarea a două piese contrastante: pavana\* (*paduana*) și **g.** constituie germenele suitei\* instr. (ulterior **g.** fiind substituită

de *courante\**). Asocierea pavană – g. este întâlnita foarte frecvent în culegerile de dansuri din sec. 16–17. (C.A.B.)

**gaida** 1. Denumire a cimpoiului\* la unele popoare balcanice. Variante ale numelui g. se întâlnesc de la o zonă la alta: *gajde* (fosta Iugoslavie), g. (Bulgaria), *Gainda* (Grecia). La aromâni este numită mai frecvent cu numele de g. 2. Dans aromânesc în tempo\* moderat, cu ritm caracteristic (în lucrarea *Trei dansuri românești* de Rogalski, al doilea dans este o g.) (L.B.)

**gaio** (cuv. it. „vesel”), indicație de expresie prin care se cere, în interpretare, imprimarea unei note de veselie.

**gala** v. **bangsi**.

**galaonul**, joc\* popular românesc, cu mai multe variante, răspândit în șesul Olteniei. Este practicat de bărbați care sunt dispuși în linie cu brațele încrucișate în față sau la spate. Are ritm binar\* și o mișcare rapidă, cu pași încrucișati combinați cu bății în podea. Face parte din familia brăulețelor oltenesti (C.C.)

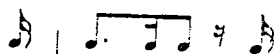
**galliamb** (< latt. *gallus* „preot al cultului Cybelei” + iamb\*), (În prozodia\* antică) tetrametru\* *ionic* (1) minor *catalectic*\*:

UU--/UU--/UU--/UUU,

întâlnit însă mai des sub forma:

UU-U/-U--/UU--/UUU. (A.M.)

**galop**, dans rapid în măsură\* de 2/4, ca și polca\*, dar mai repede ca aceasta. Marea vogă a g. a fost între 1825 și 1875. Este alcătuit din 4, 8 sau 16 măsuri\* și se bazează pe următoarea schemă:



Urmează de obicei unui cadril\*. A fost preluat în muzica de fanfară (6), în balet\* și în operetă\*. G. au compus E. Waldteufel, J. Strauss - fiul, J. Lanner, Fr. Liszt, J. Raff, J. Offenbach. (G.F.)

**galoubet** (cuv. fr. [*galube*]; germ. *Schwegel*; engl. *pipe*), mic flaut drept cu 3 orificii, utilizat în Provence, Franța. Instrumentistul îl acționează cu mâna stângă, bătănd simultan cu dreapta o tobă mică. Sin. *flûtet*. (W.D.)

**gamă** (< gr. *γάμμα*, [*gamma*]\*), în general, succesiune treptată de sunete\* sau de intervale\* a cărei structură constituie baza unui sistem muzical. ■ După unele tratate de teorie, g. se definește

restrictiv numai ca o „imagine” săracă, „pe hârtie”, a unei realități muzicale înfinit mai bogate, mai nuanțate, comportând formațiuni ca tonalitate (1–2), mod\*, sistem (II) etc. (de unde și denumirea sin. de *scară\**). Grafismul g. nu este incompatibil totuși cu intervalica amintitelor structuri, cu tonurile de referință (tonică\*, *finalis\**; dominantă\*, *repercuta\**, *confinalis\** etc.) din cadrul acestora, tonuri ce determină liniile de forță, funcțiile\* armonice sau melodice. Departele de a constitui doar un mijloc mnemotehnic de însusire a intervalului și de fixare a intonației (I, 1) prin solfegiere\*, g. este un mijloc eficace de legare a grafiei (prin diferite sisteme de notație\*) cu realitatea sonoră. ■ Caracteristică oricărei exprimări muzicale culte sau pop., structura g. a fost modelată în funcție de exigențele proprii ale diferitelor tradiții etnice specifice și de asemenea a cunoscut, în interiorul unei arii culturale omogene, modificări profunde în cursul istoriei. Astfel, oricare g. existentă trebuie considerată ca stadiul actual al unei îndelungate evoluții, reflectând în același timp stadiul *actual* al evoluției sistemului muzical din care derivă și pe care îl reprezintă. Preferința pentru o anumită structură sonoră (intervalică) este legată de concepții estetice specifice diferitelor grupuri umane și de aceea numărul și tipurile gamelor este nelimitat. ■ Actualul sistem muzical occidental se bazează pe două tipuri de g., îmbrățișând, în sens ascendent sau descendent, întinderea unei octave\*: g. *diatonică\** (7 sunete) și g. *cromatică\** (12 sunete). G. diatonică cuprinde 5 tonuri\* și 2 semitonuri\*, despărțite prin două sau trei tonuri. Poziția semitonurilor pe treptele g. diatonice determină modul acesteia, care poate fi major\* (terță mare\* pe treapta 1) și minor\* (terță mică\* pe aceeași treaptă). Aceste moduri, modificate prin alterații suitoare sau coborâtoare ale unor trepte, dau naștere la alte formații modale (melodică, armonică etc.). G. formată pe tonica *do* este g. tip a tonalității\* moderne. G. cromatică este formată din succesiunea ascendentă sau descendentă a 12 semitonuri diatonice și cromatice cuprinse în octavă. În sistemul egal temperat\* toate semitonurile g. cromatice sunt egale, astfel că pe oricare din cele 12 sunete se poate forma orice tip de g. (principiul transpunerii\* tonale). ■ Prezintă interes unele g. dintre multele tipuri existente, în afara celor citate. G. *hexatonică\** sau g. *prin tonuri*



(întregi) este formată din șase sunete aflate consecutiv la interval de ton întreg și a fost utilizată de unii compozitori (Glinka, Debussy, Puccini ș.a.). *G. pentatonică\** (cinci sunete în octavă) poate fi *anhemitonică* (fără semitonuri), constituită din tonuri întregi și două terțe\* mici nealăturate (ex.: *do-re-mi-sol-la-do*) sau *hemitonică* (cu semitonuri), constituită din intervale alternate de semiton, ton și terță mare (ex.: *la-si-do-mi-fa-la*). Este mai puțin folosită decât *g. pentatonică anhemitonică*, aceasta din urmă întâlnită în muzica multor popoare de pe glob și a unor compozitori. ■ Sistemul fundamental al muzicii chineze este alcătuit din *g. pentatonică anhemitonică* preferată în S) și din *g. heptatonică* (preferată în N); ele coexistă de circa 30 de sec. Scara sonoră japoneză este formată teoretic din 12 trepte egale în octavă, din care sunt întrebuințate în practică cinci, după vechiul model chinez, însa cu structura hemitonică (*do-re-mi bemol-sol-la bemol-do*). Pentru noi ea sună min., pe când cea chineză, maj. Sistemul muzical indian se bazează din cele mai vechi timpuri pe diviziunea teoretică a octavei în 22 de *sruti*, intervale ceva mai mari decât sfertul nostru de ton. *G. clasică indiană* se compune din șapte note (*sa-ra-ga-ma-pa-da-ni*) și este de două tipuri, după numărul de *sruti* din care sunt formate intervalele consecutive. În sistemul muzical al arabilor octava este divizată în 17 trepte, cu intervale deci ceva mai mari decât o treime de ton. Din aceste intervale s-au constituit 12 *g. principale* heptatonice și alte 24 secundare (derivate). Aceleași *g. au fost preluate de persani*. ■ (ist.) *G. diatonică* are o vechime imemorială și se poate spune că este un sistem universal. Nu numai că nu s-a putut stabili, cât de aproximativ, perioada și regiunea în care s-a născut, dar nici nu s-a putut găsi o explicație acustică sau estetică a structurii ei (de ce cinci tonuri + două semitonuri în octavă și nu altfel?). Cele mai vechi informații privind *g.*, greu de separat de legende, provin din China: acum peste 46 de sec., împaratul Huang-ti ar fi stabilit o octavă alcătuită din 12 sunete (*liu\**), din care s-au ales cele cinci cu care s-a format o *g. pentatonică anhemitonică* de tipul *do-re-mi-sol-la-do*. Peste c. 16 sec. avea să i se alăture o *g. heptatonică*, inițial de proveniență mongolă. În Europa, școala pitagoreică (sec. 6 î. Hr.) a dat forma teoretică unor sisteme modale diatonice practicate anterior cu un

număr neprecizabil de sec. și a descoperit procedeul de construcție a scării diatonice din cvinte ascendente (*fa-do-sol-re-la-mi-si*; v. cercul cvintelor), care duce în final la o *g. netemperată* având în octavă șapte sunete (inițial cinci). Cele opt moduri (I, 1) ale antic. eline au fost preluate de cântul catolic și, modificate în unele caracteristici de teoreticieni ev. med., au ajuns la un moment dat la un număr de 12 (Glareanus, 1547), prin adăugarea a înca patru altele practicate în muzica profană. Printr-un îndelungat proces de contopire a modurilor (I, 3) med., din acestea au rezultat cele două moduri (II) de bază ale *g. diatonice naturale\**: *do maj.*, corespunzând cu ionicul *do* al lui Glareanus, și *la min.*, corespunzând cu eolicul *la*. Aceste două moduri s-au impus definitiv în practica muzicală din a doua jumătate a sec. 17, paralel cu dezvoltarea sistemului tonalității (1) moderne, consolidat definitiv prin introducerea temperării egale, la începutul sec. 18. Prin aceasta, *g. diatonică* și cea cromatică au putut fi transpuse pe orice tonică din octavă. În acest sistem a fost compusă muzica în ultimul sfert de mil. Utilizarea relativ rară în sec. nostru a *g. bazate pe microintervale\** nu permite deocamdată să se poată vorbi despre o adevărată lărgire sistematică a sistemului tonal clasic.

*Bibliogr.*: Ricmann, H., *Geschichte der Musiktheorie*, vol. I-II, Berlin, 1898, 21920; Dufourcq, N. (coord.), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946; Magni-Dufflocq, E., *Storia della musica* (2 vol.), Milano, 1933; Cuclin, D., *Tratat elementar de muzică*, Buc., 1946; Paceag, L., și Brâncuși, P., *Noțiuni elementare de teorie a muzicii*, Buc., 1961; Lușceanu, V., *Moduri și game*, Buc., 1960; Giuleanu, V. și Lușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D.U.)

**gamba** (it.) 1. Expr. abrev. pentru *viola da gamba\**. 2. Denumirea generală a registrelor (II) orgii\*, cu tuburi labiale deschise, care poartă numele instr. cu arcuș (*violino, viola, violoncello, violone* etc.) și imită sunetele acestora. (W.D.)

**Gambe** (cuv. germ.) v. **viola de gamba**.

**gamelan**, orchestră din Iava și Bali formată din diferite instrumente specifice orientului. Formația\* participă (cu repertoriu adecvat) la ceremonii religioase, acompaniază dansatorii sau cântăreții, susține fondul muzical în teatrul tradițional. Partea

cea mai mare a orch. o compun gongurile\* de diferite mărimi, care pot fi suspendate (*gong-agong, kempul*) sau așezate orizontal pe anumiți suportți (*kenong, ketuk, kempyang*) la care se alătură xilofonul\* (*gambang kayu*), flautele (*suling, chelempung*) nelipsind și instr. cu coarde (*rebab*) etc. În practica de cântare *rebabul* conduce melodia, celelalte având rolul de a susține ritmul sau de a întretine „atmosfera” (L.B.)

**gamma**, numele celei de-a treia litere a alfabetului grecesc, utilizată în semiografia muzicală a evului mediu, în forma ei majusculă (Γ), ca notație pentru desemnarea celui mai grav dintre sunetele\* teoretic considerate (actualul *sol*\* de pe linia întâi în cheia\* *fa*). În nomenclatura atribuită lui Odon de Cluny (sec. 10), pentru succesiunea sunetelor din prima octavă\* se foloseau, de la grav spre acut, literele latine majuscule *A* \* ... *G*\* (*la* ... *sol*). Cum pentru sunetul suplimentar de sub *A* (anticul *proslambanomenos*; v. *systema teleion*) litera *G* nu mai era disponibilă, aceasta a fost tradusă în gr., de unde notația Γ și denumirea de *gamă*\*. Această literă, deschizând seria sunetelor utilizate, a dat nume întregii scări. în sistemul de notație al lui Guido d'Arezzo (sec. 11), sunetul se numea *gamma ut*. *A* fost și semn de cheie\* înaintea apariției cheii *sol* [v. g. (3)]. V. notație (III), *solmizare*.

*Bibliogr.*: Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig 1888-1889; Magni-Duffloq, E., *Storia della musica*, Milano, 1933; același, *Testi di storia della musica*, Milano, 1935;

Dufourcq, N. (coord.) *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D.U.)

**gavotă** (< fr. *gavotte*, din *gavot* „locuitor din ținutul Gap Dauphiné, Franța”), dans\* în mișcare moderată, măsura 2/2 și formă binară\* (cu repetarea fiecărei secțiuni). Frazele\* încep cu o anacruză\* caracteristică de două pătrimi\* și se încheie, de regulă, la mijlocul măsurii printr-o doime\*. În ce privește coregrafia, se aseamănă cu *branle*\* și *gagliarda*\*. Originară din folc. fr., g. pătrunde la curte către sfârșitul sec. 16 și cunoaște o mare vogă în cel următor. Lully o introduce în operă\*, exemplul său fiind urmat, printre alții, de Rameau, Händel, Gluck, Grétry, și, mai recent, Puccini (*Tosca*). în muzica instr. e introdusă, probabil, de N.-A. Le Bêgue (c. 1631-1702). Apare în culegerile de dansuri pentru clavecin\*, în concertele *grossi*\* și *sonate*\*, dar mai ales în suite\*, fără a face totuși parte din dansurile obligatorii ale acestui gen. Se întâlnește sub formă de *rondo*\* (*gavotte en rondeau*) sau ca g. cu variațiuni\* (Rameau, *Suita a IV-a pentru clavecin*), dar cel mai adesea e urmată de o a doua g. (care poate împrumuta caracterul *musettei*\*). Dintre autorii de g. instr. îi cităm pe D'Anglebert, Louis și François Couperin, Rameau, Corelli, Vivaldi, Padre Martini, Purcell, Händel, Pachelbel, J. K. F. Fischer, J. S. Bach; între contemporanii care au cultivat g. se numără: Prokofiev, Auric. (A.M.)

din Suita a XIV-a pentru clavecin.

gavotă

**gădulcă**, instrument de trei-patru coarde (dublate de 9-10 coarde simpatice\*) și cu arcuș, răspândită la bulgari. Poziția instr. în timpul cântatului este verticală. Pe două din corzi se execută melodia [în flajeolete (1)], iar una servește ca burdon (II, 2). Corzile de rezonanță întaresc sonoritatea. (L.B.)

**Gebrauchsmusik** (cuv. germ., „muzică pentru trebuințe” – trad. G. Breazu), termen întrebuintat pentru prima oară de Hindemith, după 1920, pentru a desemna o muzică scrisă pentru a putea fi executată de amatori\* (sau de copii). G. e o muzică fără dificultăți tehnice, cu un efectiv instr. prevăzut astfel încât să poată fi modificat după posibilitățile grupului de executanți sau după ocaziile în care este folosită. Stilistic, G. este clasicizantă, uneori parodistică, și e subordonată în general unui text. Este considerată ca o reacție la exacerbarea individualismului în cadrul anumitor curente (neoromantism, expresionism\*). În afară de Hindemith, au adoptat ideea de G.: Weil, Orff, Milhaud, Copland. În Germania, fenomenul a degenerat apoi în *Jugendmusik*, mergându-se până la aplicarea principiilor G. în execuția muzicii vechi, de la Schütz la Bach.

**gen** (< lat. *genus* „neam, rasă, fel, mod”) I. Clasă de fenomene muzicale reunite prin consensul datelor lor de structură și finalitate estetică. 1. Raportare a unui grup de creații la scopurile comunicării mesajului, în funcție de mijloacele utilizate (vocale – deci pe baza unui text literar – sau numai pur instr.) precum și în funcție de modul de execuție muzicală. Se disting astfel: g. *operei\** (numit, sub influența terminologiei fr. și g. *liric*), g. *simfonic\**, g. *muzicii de cameră\**, g. *muzicii corale* (v. cor.), g. *muzicii ușoare\** etc. În această accepție, g. este similar cu un anume *domeniu* al artei muzicale. Muzica sec. 20 cunoaște o constantă apropiere între aceste g., o ștergere a granițelor dintre ele, unele lucrări aparținând în egală măsură simfonice și cameralului, operei și cantatei\*, simfonice și jazzului\* etc. 2. Modalitatea de structurare a unei compoziții pe baza unei forme\* statuate în decursul evoluției sale și ajunsă la deplina cristalizare într-o epocă istorică determinată. Se disting: g. monopartite: motetul\*, madrigalul\*, ricercarul\*, fuga\*, rondoul\*, tema\* cu variațiuni, uvertura\*, passacaglia\*, liedul\* etc., ca și g. pluripartite (ciclice\*): suita\*, sonata\*, concertul (2) (cu mai mulți soliști\* = *concerto grosso\** și cu un

singur solist). În funcție de factură, teoria clasică a formelor a apelat la diviziunea g. în *polifone\** și *omofone\**. Primele fac parte, în general, din categoria monopartitelor, în timp ce pluripartitele se identifică, principial, cu omofonele. Între g. omofone pluripartite, care au dominat epoca clasicismului\*, acela al sonatei este cu deosebire important, deoarece schema sa fundamentală – proprie primei părți și finalului\* – și-a pus amprenta și asupra altor g., precum concertul sau uvertura\*; în cuprinsul său, sonata și-a apropiat ca forme ale părților interioare g. monopartite, în special liedul, dar și variația, iar în final, rondo-ul, dar și passacaglia sau și fuga. În funcție de ansamblul instr. cărora le sunt destinate, sonata poate da naștere unor (sub-)genuri: duo\* instr., trio (2), cvartet (2), cvintet (2), sextet (2), octet (2), nonet (2), dixtuor (2), simf. de cameră; simfonia\* însasi deși (sub-)g. independent, este, din punct de vedere structural, o sonată. Desigur, anumite particularități compoziționale, precum specificul temelor\*, amploarea dezvoltărilor\*, în general, suprafețele mari pe care se derulează discursul acordat nu unui singur executant ci unui (mare) ansamblu, justifică aspirația spre gen independent a cvartetului sau a simf. Piesele de caracter\* – numite, semnificativ și piese de g. – sunt lucrări instr. monopartite, transfigurând dansuri\* pop. sau având o tentă programatică\*; pot fi reunite într-o suită (ex. *Kreisleriana* sau *Carnavalul* de Schumann) sau într-un ciclu (ex. *Preludiile* sau *Sudiile* de Chopin). Echilibrul dintre g. și formă devine instabil cu timpul. Astfel sonata romantică (ex. la Liszt) tinde spre poemul\* monopartit iar la moderni (ex. la Boulez) nu numai că nu are nici o legătură cu forma, dar, prin organizarea ei serială\*, se opune chiar principiului tonal\* al acesteia; la rândul ei, simfonia, ca lucrare pur instr., poate avea doar o legătură etimologică (it. sonare = „a executa instr.”) cu termenul originar (ex. *Simfonii pentru 15 instr. soliste* de Șt. Niculescu). 3. În folc., g. are accepțiuni apropiate definiției g. (2). El se constituie (în folc. muzical românesc) în virtutea a trei criterii: *literar* [ex. epic = balada (IV); cântec bătrânesc; liric = cântec (I, 1); doină\*]; *funcțional*; g. ocazionale sau rituale (ex. colinda\*, bradul\*, cununa\*) și neocasionale (ex. cântecul, doina, cântecele de copii); *muzical*: g. improvizatorice\* (ex. doina, bocetul); g. cu formă fixă (cântecul propriu-zis, cel ritual). Echiv. it. *genere*; fr. *genre*; germ. *Gattung*; engl. *class*. II. (< gr. γένος [*genos*]). În teoria muzicii antice grecești\*, dispunerea

sunetelor din interiorul tetracordului\*, din care rezultă cele trei g.: diatonic\*, cromatic\* și enarmonic (1), (g. octavei se obține prin „scările transpozițiilor”: tonoi\* sau topoi). Accepția aceasta a g. a fost preluată și de muzica biz. (v. eh). În teoria medievală occid., până în sec. 17, în chiar procesul afirmării tonalității (1) major\*-minore\*, scările admise în procesul transpoziției\* erau considerate g. (lat. *genera*) în timp ce modulile de do (ionic) și la (eolic) erau considerate speciale. Echiv. germ. *Tongeschlecht*; g. de octavă [v. mod. (I. 3)].

*Bibliogr.*: Eggebrecht, H. H., *Studien zur musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, 1955; Degen, H., *Handbuch der Formenlehre*, Regensburg, 1957; Wiora, W., *Historische und systematische Betrachtung der Gattungen*, în: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*, Leipzig, 1966; Stockhausen, H. H., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Schriften I), Köln, 1963; Bochmer, K., *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt, 1967; Vogel, M., *Zur Entstehung der Kirchentontenarten*, în: *Mf.* 21, 2, 1968; Bughici, D., *Suita și sonata*, Buc., 1965; Berger, W., *Ghid pentru muzica instr. de cameră*, Buc., 1965; Firca, Gh., *Permanențe și înnoiri în muzica de cameră contemporană românească*, în: *Rev. Muz.* 11, 1973. (G.F.)

**Generalbass** (cuv. germ. „bas general”) v. **bas continuu**.

**Generalpause** (cuv. germ. „pauză generală”), (într-o lucrare pentru orchestră\*) întreruperea bruscă,

neașteptată, a discursului muzical, printr-o pauză\* mai lungă la toate instrumentele. Se notează cu abrev. *G. P.* sau, după sistemul mai vechi, cu *coroană\**.

**generator**, aparat care produce impulsuri electrice având diferite aplicații muzicale. G. intră în componența studiourilor electronice de prelucrare a muzicii. G. pot fi de mai multe tipuri: g. de *frecvență sinusgeneratoare*, g. cu *vibrații*, g. de impulsuri sau zgomote. V. *electronică, muzică*. (M.M.)

**ges, sol\* bemol\***, în terminologia muzicală anglo-germanică.

**geses, sol\* dublu bemol\***, în terminologia muzicală anglo-germanică.

**ghitară v. chitară**.

**giamparalele, joc\*** popular românesc, cu multiple variante și denumiri (giambaralele, mărânghile, zлата etc.), răspândit în Câmpia Dunării și Dobrogea. Are forme de desfășurare variate (cerc de mână, în linie, perechi, solistic etc.) ca și multiple prize (lanț de brațe, de o mână, de ambele mâini etc.). Melodii în ritm aksak [v. sistem (II, 6)] de trei timpi, cu ultimul alungit, încadrate în două fraze\* pătrate – înrudite sau nu – mai rar din mai multe fraze. Elementul esențial al unității variantelor este ritmul asimetric, care își găsește expresia coregrafică în diferite forme cinetice (mers în stil de horă, mers pe diferite direcții, învățări, bătai, balansuri, flexiuni adânci etc.). (C.C.; E.C.)

**gigă** (< engl. *jig*; lat. *jocus*; it. *giga*; fr. *gigue* [în fr. veche, *giguer* „a dansa”]) 1. Dans\* rapid în măsură 6/8 sau, mai rar, 6/4, practicat la Curtea

17

GEAMPĂRALELE

Teleorman

ex. 7

The image shows a musical score for a piece titled "GEAMPĂRALELE" from Teleorman. It consists of six staves of music, labeled "ex. 7". The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The time signature is 6/8. The score includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the notes. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

ex. 1

Musical score for example 1, featuring four staves of music in G major, 3/4 time. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations like slurs and accents.

(J. Ph. Rameau, Gigă (1) din opera Zoroastru)

ex. 2

Allegro

(A. Corelli, Gigă din Sonata în mi minor  
pt. pian (clavetin) și vl.)

Musical score for example 2, featuring a Violin (VI.) part and a Piano (Pian) accompaniment. The Violin part is marked "p" and "giocoso". The Piano part includes a "p" dynamic marking. The score is in G major, 12/8 time, and consists of four systems of staves.

gigă (1)

engl. înca dn sec. 16, apoi la cea fr. (sec. 17) fiind utilizată și în operă\* (începând cu Lully). Totodată, pătrunde în muzica instr. devenind unul din principalele dansuri ale suitei\* preclasice (situat, de obicei, la sfârșit). Răspândită în toată Europa, g. cunoaște două variante mai importante: tipul fr. (ritm punctat, salturi intervalice mari, formă binară\* și scriitură polif.) e cel mai frecvent și a fost cultivat, pe lângă compozitorii fr. (Lully, Destouches, Rameau, Chambonnières), și de Froberger, Händel și Bach (ex. 1); tipul it. (tempo foarte rapid, figurații\* numeroase, stil armonic) se întâlnește la compozitorii it. (Vitali, Corelli, Zipoli) dar și la Bach, Froberger etc. (ex. 2). (A.M.) 2. Instrumente cu coarde și cu arcuș, cunoscute sub această denumire deja în sec. 13, al căror spate era bombat, în contrast cu cel plat al fidulei\*. (W.D.)

**gigue** (cuv. fr.) v. **gigă**.

**gimnopedie** (< gr. γυμνοπαίδία, de la γυμνός [*gymnos*] „gol” și παῖς, „copil”) 1. Serbări anuale celebrate la Sparta în cinstea luptătorilor morți la Thyrea și a zeului Apollo și care cuprindeau dansuri executate de două grupe de bărbați și de copii goi (Herodot, 6, 67; Tucidide 5, 82 etc.). (D.S.) 2. *Trei gimnopedii*, titlul lucrării pentru pian a lui Satie, compusă în 1888. (R.G.)

**giocoso** (cuv. it. „glumeț, jucăuș”), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă piesei muzicale un caracter glumeț, de humor. Apare adesea în complementarea unui termen de mișcare (ex. *allegretto*\* g.).

**Giraffenklavier** (cuv. germ.), denumirea unui tip de pian\*, construit în sec. 18-19, a cărui cutie de rezonanță\* și coarde aveau o așezare verticală pentru a ocupa un loc mai mic. Fața instr. era în general bogat decorată. În sec. 20, pianina\* i-a luat locul. (W.D.)

**gis**, *sol*\* *diez*\*, în terminologia muzicală anglo-germanică.

**gisis**, *sol*\* *dublu diez*\*, în terminologia muzicală anglo-germanică.

**Gitarre** (cuv. germ.) v. **chitară** (II, 1).

**giusto** (cuv. it. „just. exact, precis”), indicație de tempo (2) ce definește o mișcare exactă, fără excese sau fluctuații. Apare adesea lângă un alt termen de mișcare (ex.: *allegro*\* g.). *Tempo g.* se utilizează ca indicație de revenire la mișcare exactă în urma unui pasaj executat în *tempo rubato*\*.

**glas** (< sl. глас) 1. (arhaic) *voce* (1). 2. *eh*\*.

**Glasharmonika** v. **armonică** (2).

**glissando** (cuv. it. „alunecând”; sin.: *glissato*, *glissicato*, *glissicando*), trecere de la un sunet la altul prin alunecarea unui deget peste toate sunetele intermediare. La majoritatea instr. cu coarde și arcuș, g. se realizează prin lunecarea degetului arătător, de obicei peste o singură coardă. La pian\* și la alte instr. cu claviatură, g. se redă prin trecerea rapidă a unghiei de la degetul mare sau de la al treilea deget, peste clapele albe; aceeași tehnică este valabilă și pentru clapele negre ale instr. Mult mai dificil este g. în terțe\*, sexte\* sau octave\* paralele, realizat printr-o mișcare lunecătoare a mâinii, cu două degete ținute rigid. (Mozart folosește g. în sexte paralele în cadența *Variațiunilor pentru pian în Do*, K. V. 264; de asemenea, Beethoven utilizează g. în octave paralele în ultima parte a Sonatei „Waldstein”). La harpă\*, g. se obține prin plimbarea în sus și în jos a degetelor de la o mână sau de la ambele mâini, peste corzi. La trombon\* g. se realizează cu ușurință prin acționarea culisei\*. Există și un g. vocal, echivalent cu *portamento*\*. La alte instr. de suflat (fl., cl. corni, trp.), g. se obține pe porțiuni restrânse prin anumite artificii. La xilofon\* și vibrafon\* un g. specific constă din plimbarea ciocănelor peste lamele instr. G. se notează abrev. cu *gliss.* deasupra notei\* de la care se pornește și cu o linie oblică spiralată, între sunetul inițial și cel final. G. se poate realiza ascendent sau descendent. Numărul sunetelor ce trebuie glisate este uneori indicat deasupra portativului\* (D.P.)

**Glockenspiel** (cuv. genn.) v. **joc de clopoței**.

**Gloria** (cuv. lat. „slavă”), parte a misei\* de obicei partea a II-a. Numele l-a luat de la primul vers al slujbei religioase din bis. romano-cat. cântat de celebrant; *Gloria in excelsis Deo*, din care reiese și caracterul de proslăvire al muzicii. Este exclusă din misa pentru morți (requiem\*). Cu alt text (*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*) este anexată psalmilor\*, care se cântă în timpul anului, cu excepția unor sărbători. G. are o formă muzicală liberă și structură polif. (I.S.)

**glosa** (cuv. sp., < lat. *glossa* „explicație, comentariu, interpretare”) 1. În arta poetică a însemnat inițial „parafrază”, apoi termenul a fost aplicat unei creații poetice ale cărei strofe reiau fiecare, în final, un text determinat, ca pe un fel de refren, sau se sfârșesc fiecare cu unul din versurile – expuse succesiv – ale unui poem dat. G. este

frecvent întâlnită în teatrul clasic sp. 2. În muzică a fost dezvoltat sensul de „parafrază”\*; g. era fie o compoziție similară cu *tiento*\* (sau *ricercarul*\*), la vihueltii și organistii sp. din sec. 16, fie se referea la ornamentarea unei piese muzicale plurivocale și la dezvoltarea instr. a acesteia, fie însemna doar variație (1 – 2) (ex. în vechile cărți spaniole de vihuela\* și orgă\*, la Diego Ortiz, Venegas de Henestrosa, Antonio de Cabezón, autor al unor cunoscute *Glosas sobre el canto del caballero*).

**goarnă v. corno segnale.**

**goliardici, canti** ~ (cuv. it. „cântece de goliarzi”; engl. *goliard songs*, germ. *Studentenlieder*), cântece create și vehiculate de „goliarzi” sau „vaganți” (studenți, clerici peregrini) cu o însemnata pondere în viața muzicală din Franța, Anglia, Germania, în sec. 10–13. Textele acestor piese au subiecte variate (epicureice, satirice, anticlericale), versificate în lb. lat. medievală, iar muzica lor, creată în spiritul melodiilor pop. din V Europei, este fie monodică\*, fie polifonică, elaborată în maniera *conductus*\*-urilor sau a *motetelor*\*. Cea mai importantă culegere de g. este *Carmina burana*\*, conservată la mănăstirea Benediktbeuern din Germania. (C.A.B.)

**gong**, instrument de percuție idiofon, de origine asiatică; cunoscut mai ales sub forma g. chinezesc; it. *gongo cinese*; engl. *chinese gong*; fr. *gong chinois*; germ. *chinesischer Gong*. În orch. simf. a fost introdus de Saint-Saëns, în opera *Prințesa tânără* (1835). Se utilizează 12 gonguri de mărimi diferite (20–60 cm). G. chinezesc, ca structură și formă se aseamănă cu *tam-tam*\*-ul, marginea sa fiind însă mai lată și mai îndoită spre interior. G. javanez (it. *gong giavanese*; engl. *gong*; fr. *gong à mamellon*; germ. *Buckelgong, Gong mit Kuppe*), se deosebește de g. chinezesc, având forma unei cratițe complet închisă, cu un centru bombat (mamelonat). Are sunetul mai închis decât al gongului chinezesc. Există g. de dimensiuni diferite (40–60 cm).

**gopak** [zopak], dans popular ucrainean în măsură\* de 2/4. Denumirea dansului provine de la

interjecția „gop” („hop”) strigată în timpul jocului. Inițial dans bărbătesc, apoi mixt, cunoaște versiuni solistice, de perechi și de grup. A fost larg utilizat în creațiile lor de Musorgski, Ceaikovski, Ștogaenko ș.a. (G.F.)

**gorgia (gorga; gorgheggio)** (cuv. it.) termen generic pentru ornamentația\* de virtuozitate\* improvizată\*, la modă în arta vocală a sec. 17–18 (succesiune rapidă de sunete, în scări, arpegii\* etc.). Termen ieșit astăzi din uz. Sin.: *ruladă*\*; *coloratură*\*. V.: *bel-canto*; *ornament*. (E.Z.)

**gospel song** (cuv. engl.) v. **negro spirituals**.

**gourd** (cuv. engl.) v. **oltenia**.

**govia** 1. Mireasă, în Oltenia și Banat. 2. Obicei de primăvară în S Munteniei, cu caracter prenuptțial, organizat de flăcăi. O căruță, frumos împodobită cu verdeață, trece din casă în casă, adunând diferite obiecte lucrute de fete în timpul iernii. Mergând la locul unde se face jocul\*, conducătorul grupului de flăcăi strigă obiectele pe rând pentru a fi recunoscute. În acest fel se face cunoscută îndemânarea, hărnicia și talentul fetelor din sat. Obiectele sunt „răscumpărate” de flăcăi la jocul care se desfășoară în continuare (C.C.)

G. P. v. **Generalpause**.

**grader Zink** (cuv. germ.) v. **cornet**.

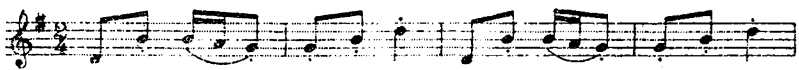
**gradual (graduale)** (< lat. *gradus*, „treaptă”) 1. Cânt greg.\* în liturgia romano-catolică. Se cântă între epistolă și evanghelie. De tip responsorial\* (expr. eliptică de la lat. *responsorium graduale*), g. alternează *refrenul*\* cântat de *schola*\* (cantori\*) și *versul psalmilor*\* cântat de *oficiant*; *versul* a devenit cu timpul tot mai *melismatic*\*. 2. Numele unei cărți bis. ce conține cântările utilizate în celebrarea *misei*\* în bis. romano-catolică. Echiv. aprox. cu *anavthmi*\*. (I.S.)

**grafism v. aleatorică, muzică.**

**gramatică muzicală [psaltică] v. papadicie (1); propedie.**

**granadiana v. fandango.**

**grand choeur** (loc. fr. „corul mare”) v. **plein jeu**.



(Gopak din opera *Tirgul din Saracinsk* de Mussorgski)

**grand orgue** (cuv. fr.), denumire pentru orgă\* principală (și concertantă), în cadrul unei orgi mari de tip francez, spre deosebire de *orgue de choeur* („orgă de cor”). (As.P.)

**grave** (cuv. it. „grav, greu, serios”) 1. Indicație de tempo (2) și de expresie ce desemnează o mișcare lentă, având un caracter grav, solemn. 2. Introducere, având această mișcare, în suita\*, sonata\* sau aria\* preclasică precum și în forma de uvertură\* fr.

**gravicembalo v. clavecin.**

**grazioso** (cuv. it. „grațios”), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă ușurință și grație piesei sau fragmentului muzical astfel notat. Se întâlnește și în completarea unor termeni de mișcare (ex.: *allegretto* g.).

**greacă, muzică** ~. Dintre toate culturile muzicale ale antichității, cea gr. este neîndoios cea mai apropiată de noi, având cea mai mare influență în determinarea gândirii noastre muzicale. Urmărind aspectele legate de g., de ceea ce s-a salvat din această muzică majoră a antic., se impune în prealabil o delimitare a cadrului ei istoric general, format de cele mai vechi culturi orient., care, în urma unui proces de asimilare și de sintetizare originală, au contribuit neîndoios la nașterea g. În câmpia dintre Tigrul și Eufrat se crede că se află leagănul celei mai vechi civilizații omenești. Dincolo de ea se ridică uriașa cultură chineză, iar în centrul Asiei cultura indiană. Dar culturile ce se strâng ca un cerc din ce în ce mai îngust în jurul culturii gr., începând aproximativ cu mil. 4 î.e.n., sunt cea babiloniană, cea egipteană, cea siriană și cea palestiniană. Dar ceea ce este extrem de important de remarcat în legătură cu culturile antice ale răsăritului apropiat este faptul că în condițiile lor se poate vorbi pentru prima oară de constituirea unui sistem muzical, în forma cea mai rudimentară pe care o cunoaște istoria muzicii\*. Dacă omul comunei primitive leagă cele câteva sunete descoperite prin instinctul său artistic, evocând inconștient un sens muzical, în culturile acestea ordinea sunetelor devine conștientă și totodată implacabilă, fiind pusă în directă legătură atât cu orânduirea socială, cât și cu cea cosmică. De aici legenda despre originea divină a muzicii la toate popoarele de cultură ale antic. și strânsa raportare a sunetului cu întâmplările cosmice (aștri, anotimpuri, elemente). Pusă în relație directă cu matematica, muzica întruhidează astfel o știință ezoterică, o preocupare rezervată celor ce răspundeau

în stat de ordinea tuturor lucrurilor divine și profane. Există certitudinea că această ordine a sunetelor se baza pe gama pentatonică\* anhemitonică din care se va dezvolta mai târziu în cultura gr. gama heptatonică\*, de unde și simbolul cifrei cinci și șapte, ca o încercare de a pune un principiu inteligibil la baza efemerei, fugarei fluctuații senzoriale a sunetului și pe care încă vechii gr. îl vor considera un „daimonion” ascuns în misterul lumii înconjurătoare. Trebuie să mai amintim că în această fază a muzicii au apărut primele încercări de scriere, cum dovedește un document cuneiform, vechi babilonian, de scriere muzicală presupunând notarea unei piese pentru harpă\*. Știind astfel de lucruri despre vechile culturi muzicale pre-elenice, nu avem la dispoziție nici un singur document muzical căruia să-i putem da viață cu instr. sau glasul nostru și aceasta face ca întregul bagaj de date ce s-a descoperit și se mai descoperă de arheologii muzicali să nu aibă decât o valoare relativă, deoarece scopul istoriei muzicii rămâne în chintesență descoperirea documentului muzical viu, a operei de artă muzicală de unde poate începe abia analiza\* faptului muzical. ■ Aproximativ pe la sfârșitul celui de-al doilea mil. î. Hr., desprinși din marelui trup al popoarelor antice, grecii năvălesc asupra teritoriilor din Peninsula Balcanică. Triburile de ionieni și doriene, așezându-se în noua lor patrie fac să dispară vechea cultură egeică, atât pe continent cât și pe insule, unde înflorisera splendide orașe ca Mikene, Tiryns și Knossos. Veniți în contact cu vechile culturi din jurul Mării Mediterane, grecii năvălitori din N, de pe meleagurile noastre de azi, reușesc să se dezvolte în primul mil. î. Hr., să desfășoare cea mai vie, cea mai senină, cea mai expresivă cultură din antic., cu cele două mari etape: elenică și elenistică. Grecii ocupă un teritoriu mult mai mare decât cel al Peninsulei Balcanice. Migrațiunea lor este continuă, datorită acelui proces al coloniilor, al desprinderilor din cetatea mamă, metropola, prin care cuprind cu timpul S întreg al Italiei, ajung pe coastele Franței și Spaniei de azi, întemeiază orașe pe țărmurile de N ale Africii și în Asia și pătrund până în regiunile cele mai nordice ale Pontului Euxin, luând contact direct cu strămoșii noștri geto-daci. Cu Alexandru cel Mare și generalii diadohi, ajung să realizeze în lumea antică o cosmocrație, un imperiu mondial, cuprinzând întregul spațiu al culturilor ant. din Asia apropiată. Ne interesează, ca oameni de cultură, istoria grecilor în

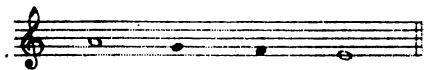


mod deosebit sub toate aspectele realizărilor sale: social, politic, științific, filosofic, literar, artistic etc. Nu există nici un domeniu al g. din care cultura noastră de azi să nu se fi hrănit din plin, preluând idei, fapte și sugestii. Trebuie să atragem însă atenția că nu suntem stăpâni azi, deși știm foarte multe lucruri despre vechii greci, decât pe o parte din această cultură. Mai puțin decât poezia, din care s-au salvat totuși o bună parte din lirica lui Pindar, din lucrările celor mai mari autori ai tragediilor – Eschil, Sofocle și Euripide – și alte lucrări de seamă, ca de pildă epopeile lui Homer, sau poezia lui Hesiod, dându-ne posibilitatea studierii unor opere integrale din toate punctele de vedere, din ceea ce a format cândva g. n-au ajuns până la noi decât doar câteva fragmente, pentru a căror descifrare a trebuit să treacă două mii de ani; aceste descifrări datează abia din a doua jumătate a veacului 19. Din ceea ce a rămas din activitatea generală se desprind trei domenii distincte: a) practic-artistic, b) teoretic-științific și c) estetic-filosofic. Izvoarele de informații asupra g. le constituie în primul rând scrierile despre muzică ale unor autori gr., ca de pildă Aristoxenos, Plutarh, Ptolemeu, Aristide Quintilian și alții, precum și studiile moderne scrise despre g. datorate unor autori ca Fortlage, Bellenmann, Gevaert, Riemann, Maurice Emmanuel, Hermann Abert și alții mai recent. Urmărirea întregii documentări cu privire la g. formează o specialitate aparte, o filologie muzicală pe cât de spinoasă pe atât de interesantă. ■ Cu cât pătrundem mai mult în intimitate acestei culturi, cu atât ne dăm seama de rolul extraordinar pe care l-a avut muzica atât în viața particulară cât și în cea publică. Toate manifestările erau însoțite de muzică. Serbările religioase care atrăgeau mulțimea erau adevărate concerte sau reprezentații teatrale. În acest fel au luat naștere arhitectura teatrelor, care uimește și azi prin acustica perfectă, precum și odeoanele (1), adevărate săli de concerte. Un mare rol l-au jucat în dezvoltarea g. concursurile din cadrul diferitelor jocuri. De remarcat este caracterul umanist al acestor concursuri, fie sportive, fie artistice, spre deosebire de sângeroasele Jocuri de circ romane. Cele mai vechi și mai celebre dintre ele au fost Carneele Spartane (676), jocurile Pitice din Delfi (582), panateneele în care concursurile muzicale au început la 450. În epoca elenistică, aceste concursuri se răspândesc peste toate teritoriile locuite de greci. Un aspect deosebit de interesant al g. îl prezintă genurile

muzicale. Primul din acestea este chitharodia\* cu derivatul ei Irodia. Chitharodul de profesiune trebuia să posede o voce de tenor. El apărea în public îmbracat cu o haină lungă și purtând pe cap cunună de lauri. Instr. său este kithara\* din Lesbos sau cea asiatică. În principiu, el acompaniază cântul său ciupind coardele cu degetul și numai când execută interludiul instr. se folosește de un plectron\*. Repertoriul chitharodic este variat. La început imnuri (1) în onoarea zeilor. Nomos\* se numește compoziția dezvoltată în genul chitharodiei. Lirodia cultivă forme mai intime: cântece de dragoste, de pahar, politice și satirice. Al doilea gen important este aulodia\*. Aici apar doi interpreți, un cântăreț și un instrumentist. La concursuri, cântărețul este singurul care ia premiul. Dar și aulodia și-a avut nomosurile sale. Cu un caracter straniu, contrastant față de luminozitatea nomosurilor chitharodice. Piesa cea mai celebră din repertoriul auletic a fost așa-numitul Nomos Pitic, care descria lupta dintre Apollo și balaur. Se cunoaște și însoțirea a două aulosuri\* precum și cea a kitharei și a aulosului. De o importanță deosebită în cultura gr. este lirica corală, gen a cărui origine merge înapoi până în epoca primitivă. În anumite cântări este prezent din timpuri străvechi, dar capătă forma sa definitivă sub aristocrația doriană în imnodile lacedemoniene, pe la 666 î.Hr. Cei mai cunoscuți autori ai acestui gen sunt Stesihoros, Ibicos, Simonide, Bachilide și Pindar. Devenită o adevărată instituție panhelenică, poezia corală adoptă o limbă pompoasă cu accente dorice și este acomp. fie de kithară fie de aulos sau chiar de ambele instr. reunite. În cadrul liricii corale se disting imnuri, consacrate zeilor în special, peanul\* pentru Apollo și ditirambul\* pentru Dionysos, cântul procesional (*Prosodion*), cântecul de doliu (*Trenodia v. treni*), cântecul de nuntă (*himeneul*), cântecul de masă (*skolion*), elogiul (*Encomion*), oda (1) triumfală în onoarea câștigătorilor la concursurile publice – atleți, muzicieni sau proprietari de atelaje (*epinikion*). Decadența liricii corale este o consecință a declinului spiritului civic care începe pe la începutul sec. 5 și se accentuează în sec. 4 și 3. Un gen izolat se poate considera recitarea cu acomp. (*parakataloghe*), de diferite versuri. Această formă o vom găsi în ansamblurile complexe ale tragediei și ditirambului. Același principiu părea să domine în cântecul de marș al soldaților spartani (*embateria*), executat cu acomp. de aulos. Dar genul cel mai de preț al culturii gr. în

care muzica participa din plin este tragedia\*. ■ Un interes deosebit îl prezintă în cultura muzicală antică sistemul (II) muzical. Acesta poate fi urmărit după izvoarele ce le avem la îndemână prin mai multe etape de închegare. Este o chestiune a specialiștilor. Cei ce s-au ocupat cu teoria muzicii gr. și-au dat seama în primul rând că grecii nu concepeau seriile lor de sunete în mod ascendent ci descendent, deci nu în urcare ci în coborâre. Ceea ce numim azi gamă\*, se baza pe reunirea unei entități mai mici ce sta la baza acesteia, a tetracordului\*. Tetracordul, șirul de patru sunete, avea două sunete fixe și două mobile:

Ex. 1



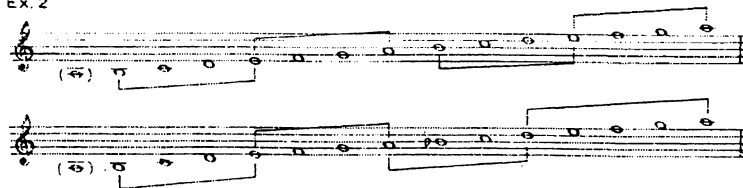
În acest fel tetracordul putea face față unor modificări care îl făceau apt adaptării sale la cele trei genuri (II): diatonic, cromatic și enarmonic. Ordinea diatonică\* a sunetelor era cea pe care o numim azi naturală\*. Această ordine diatonică stătea la baza g., așa cum va sta la baza celei medievale, și a celei moderne europ. și chiar a muzicii universale. Căci, dacă unele culturi muzicale folosesc sisteme cromatice\* în practica lor muzicală, ele nu trebuie socotite decât ca abateri, derivate, de la sistemul general diatonic, pe care ne-am obișnuit să-l concepem în virtutea ordinei naturale a scării muzicale. Mai este încă aici o problemă fără de care nu se poate înțelege științific nici un fel de structură muzicală, aceea a raporturilor matematice dintre sunete și pe care vechii greci se pare că au învățat-o de la vechii egipteni. Se spune că Pitagora, întemeietorul noției muzicale, al cunoașterii muzicale pe baza principiului cifrelor, ar fi învățat în Egipt. Această ordine matematică a sunetelor, calculată cu ajutorul unui instr. compus dintr-o singură coardă, întinsă pe o cutie de rezonanță\* și care se numea monocord\*, era pusă în concordanță cu ordinea universală cosmică. Și astfel, pornind de la muzică, vechii greci au întrezărit în ordinea universală un sistem muzical, pe care s-au străduit să-l elucideze pe baza principiului dualității antinomice împacata prin Armonie (1). Nu mai puțin adevărat este că nu numai în această proiectare în cosmos a sistemului muzical au elucidat grecii ordinea sistematică a metafizicii acustice, dar au mers până la stabilirea celor mai mici diferențe de înaltime (2) în ceea ce privește relația dintre sunete, opunând imaginii macrocosmosului pe cea a microcosmosului. Aceste

cercetări ale oamenilor de știință gr., au deschis calea ulterioarelor cercetări acustice\*, cunoscute azi în sistemele cromatice, a comelor\*. Astfel grecii ne-au deschis calea întemeierii științifice a sistemului muzical prin stabilirea intervalelor\* consonante\* fundamentale, a cvartei\*, cvintei\* și octavei\* și a deduceri raționale a tuturor posibilităților acestui sistem din punct de vedere acustic. ■ Grecii vechi nu au denumit niciodată seriile lor de sunete game. Cuvântul – utilizat prin *retropolare*, cum spune Chailley – n-a fost niciodată cunoscut în acest sens. De aceea, vorbind despre gamele gr., este bine să se facă distincția necesară și să nu confundăm o realitate cu alta, identificând-o printr-o falsă interpretare. Pentru a înțelege sistemul muzical gr. este nevoie de pătrunderea noțiunilor antice cu care au operat chiar grecii. Prima noțiune de care avem nevoie pentru a ne introduce în sistemul muzical gr. este cea a armoniei (II), *ἀρμονία*. Nu este o noțiune care să aibă o accepțiune atât de complexă ca aceasta. S-au folosit de ea matematicienii, filosofii, muzicanții, medicii chiar: *ἀρμονία δὲ πάντος ἐξ ἐναντίων γίνεται ἔστι γὰρ ἀρμονία* etc. Așa o întâlnim formulată la Nicomahos din Gerasa (*Introductio mathematica*), preluată în spirit pitagorician, ceea ce însemna reunirea unor lucruri divers contrastante și concordanța devenită conștient contradictorie. În muzică, armonia însemna în sens curent ceea ce înțelegem azi prin octavă, reunind două tetracorduri. Desigur că termenul a variat și aici de la epocă la epocă, dar e bine să rămânem la înțelesul ce i l-am fixat, acesta fiind în genere reprezentativ. Important este că acestui înțeles i se adaugă o completare de natură topică, legând astfel noțiunea de caracterul diferitelor triburi, de unde provine atât de renumita interpretare a ethosului\* armoniilor, adică a caracterului lor. De atunci și până azi se vorbește de armonii doriene, frigieni, mixolidiene, locrice, ioniene, și care denumiri și-au pierdut cu timpul semnificația originală tribală, reducându-se astăzi la abstracte scheme modale. La aceasta a contribuit în primul rând ev. med., epocă în care muzicografiile eclesiastice au preluat teoria gr. și au aplicat-o unor noi realități muzicale, care nu mai aveau nimic comun cu vechea g. Aceste armonii tribale, despre care vorbesc Platon, Aristotel și alții, nu numai în cărți speciale, despre muzică, dar chiar în lucrările de natură filosofică, cum sunt de pildă *Statul și Legile* de Platon sau *Politica* de Aristotel, au constituit obiectul unor cercetări de natură filologică privind caracterul sau

ethosul acestor armonii. Știm astfel că Platon ținea să demonstreze că pentru educația tineretului armonia cea mai potrivită trebuie să fie cea doriană, tribul care întruchipa idealul virtuților neamului grec. Ca orice lucru, idealul acesta de educație muzicală, sau, mai bine spus, de educație cetățenească prin muzică a decăzut odată cu schimbarea concepției etice asupra muzicii. La aceasta nu puțin au contribuit filozofii sceptici, un fel de nomazi, cum le spune Kant, care tulbură tihnitele așezări burgheze. Ridicându-se împotriva semnificației etice a armoniilor tradiționale, Aristide Quintilian, care a scris o carte despre muzică prin sec. 2 d. Hr., ne-a lăsat schema a șase armonii pe care le atribuie lui Platon, afirmând că ele sunt în afara uzului muzical fiind considerate anacronice. Chailley crede că aici este vorba nu atât de scări precise, în sensul în care concepem noi astăzi gamele muzicale, ci de așa numitele „moduri formulare” [v. formulă (1, 3)], deoarece octava nu joacă nici un rol, ci numai anumite formule servesc ca bază pentru compunerea sau chiar improvizarea armoniei. Această ipoteză a modului formular, sprijinită pe analogii cu tradiția

tetracorduri printr-un ton sau câteodată prin suprapunerea pe același ton a unei cvinte și cvarte sau invers, deci ca în ev. med. [v. mod (1, 3)]. Mai târziu, în epoca alexandrină, pe vremea muzicografului Ptolemeu, apare tendința de a considera octava drept cadru al sistemului simplu. Ierarhia treptelor\* se stabilește pe principiul succesiunii de cvinte, deci a ordinei stabilite de Pitagora, o concepție care ne permite și azi să ne dăm seama de cele mai complexe relații tonale din sistemul nostru modern. În epoca clasică s-a constituit în practica muzicală un sistem diatonic care reunea două tetracorduri în felul următor: *mi - fa - sol - la - si bemol - do - re*, dând naștere așa-numitului sistem reunit sau legat, care cuprinde o septimă. Mai târziu aceste două tetracorduri apar dezlegate în felul următor: (*re*) - *mi - fa - sol - la - si - do - re - mi*. Și într-un caz și în altul i se mai adaugă sistemului un sunet grav (*re*), așa-numitul *proslambanomenos*, „cel adăugat”. Cu timpul, sistemul se extinde atât în grav cât și în acut până la a doua octavă, adăugându-se câte un tetracord reunit în ambele sensuri:

Ex. 2



muzicală orient. - indiană, persană, arabă - pare să permită înțelegerea textelor platoniciene în ceea ce privește considerațiunile muzicale. În orice caz, această interpretare a noțiunii antice ne facilitează astăzi nu numai o privire mai clară asupra caracterului g., dar și asupra unor realități muzicale actuale, cum le prezintă de pildă cântecul pop. sau cântecul religios tradițional bizantin\*, sau greg.\*, lărgindu-ne posibilitățile de cercetare și interpretare a faptelor. A doua noțiune, oferind o pătrundere mai clară asupra g., este cea de *sistem* (II, 3), care însemna gruparea structurală a intervalelor\* între ele pe principiul înălțimii relative. Există sisteme regulate și neregulate. Sistemele regulate se sprijină pe consonanța extremelor, în special pe cea a cvartei, în care caz sistemul este considerat simplu. Multiplu apare atunci când mai multe sisteme simple sunt alăturate și articulate între ele. Octava este considerată de obicei ca fiind generatoarea unui sistem dublu, legând două

În acest fel se stabilește o ierarhie a tetracordurilor: grave, mijlocii, legate și acute:

[	La	) (sinaphé)	<i>Tetracordul acut</i> (hiperbolaion)
	Sol		
	Fa		
	Mi		
[	Re	) diazucxis	<i>Tetracordul deslegat</i> (diazucgmenon)
	Do		
	Si		
	La		
[	Sol	) (sinaphé)	<i>Tetracordul mijlociu</i> (meson)
	Fa		
	Mi		
	Re		
[	Do	) (hipaton)	<i>Tetracordul grav</i>
	Si		
	La		
	Sol		

La Proslambanomenos

Înlauntrul tetracordului tonurile aveau nume datorite parte tehnicii execuției, iar parte poziției ce o ocupau în sistem. Iată aceste denumiri:

[	La -- nete	
	Sol -- paranete	<i>hiperbolaiton</i> (acute)
	Fa -- trite	
[	Mi -- nete	
	Re -- paranete	<i>diezeugmenon</i> (deslegate)
	Do -- trite	
	Si -- paramese	
[	La -- mese	
	Sol -- lihanos	<i>meson</i> (mijlocii)
	Fa -- parhipate	
	Mi -- hipate	
	Re -- lihanos	
	Do -- parhipate	<i>hipaton</i> (grave)
[	Si -- hipate	
	La -- proslambanomenos ( <i>la</i> adăugat)	

Acesta era așa numitul sistem perfect (*systema teleion\**), zis de asemenea și *ametabolon*, adică fără transformări. Avem în fața noastră un sistem bazat pe șapte diviziuni ale octavei, care se pare că este, la rândul său, cum se va vedea mai târziu, o evoluție a unui sistem (II, 4) mai vechi, de cinci sunete, pentatonic\*, despre care mărturisesc unele însemnari ale scrierilor mai vechi, sistem ce se găsește și azi în Extremul Orient, dar care pare să stea la baza a însuși sistemului (II, 3) nostru modern. În general toate culturile muzicale folc. par să crească din această formă de gamă pentatonică. Dacă nu ținem seama de afirmațiile lui Quintilian, muzicianul grec din sec. 2 d. Hr., care crede, fără îndoială în mod greșit, că sfertul de ton (*diesis\**) din genul enarmonic (1) de mai târziu este cel mai vechi, sistemul muzical gr. a avut de la început o bază diatonică heptatonică, distingându-se sub mai multe aspecte modale și cu o ordine a tonurilor și semitonurilor diferită. În acest fel, sistemul putea fi acordat:

doric: *mi - fa - sol - la - si - do - re - mi*

frigic: *re - mi - fa - sol - la - si - do - re*

lidic: *do - re - mi - fa - sol - la - si - do*.

Toate aceste moduri grecii le-au constituit din câte două tetracorduri identice structural și astfel se pare că distingeau nu numai modulile după denumirile arătate dar și tetracordurile în doric:  $\frac{1}{2} - 1 - 1$ ; frigic:  $1 - \frac{1}{2} - 1$ ; lidic:  $1 - 1 - \frac{1}{2}$ , deși unii afirmă că această distincție pare să fie mai

degrabă a lui Boeck, cunoscutul filolog germ. de la începutul veacului 20. Faptul că nu mai era posibilă o altă ordine în sânul tetracordului diatonic este cauza pentru care modul al IV-lea (mai tardiv și totuși destul de vechi) capătă o denumire derivată mixolidic: *si - do - re - mi - fa - sol - la - si*, care nu mai poate fi împartit în două tetracorduri identice, fiind considerat un amestec. Față de cele trei moduri vechi se distingeau tot atâtea derivate, atunci când unui tetracord din modurile principale i se adăuga unul inferior, astfel încât modul să se centreze nu pe *mese* ci pe *hypate*. Aceste moduri căpătau prefixul de *hypo\** obținându-se următoarele forme:

II                    I

hipodoric La-si-do-re-mi-fa-sol-la

hipofrigic Sol-la-si-do-re-mi-fa-sol

hipolidic Fa-sol-la-si-do-re-mi-fa, reunind tetracorduri neegale. Mai târziu s-a stabilit și o altă derivație a modurilor și anume cele cu prefixul *hyper\** și care se nașteau din prelungirea tetracordului I - luând sens descendent:

hiperdoric si-do-re-mi-fa-sol-la-si

hiperfrigic la-si-do-re-mi-fa-sol-la

hiperlidic sol-la-si-do-re-mi-fa-sol

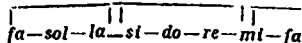
Toate aceste moduri aveau *diezeugxis* pe extrema acută a modului principal. Numai mixodicul nu intră în această ordine. S-a încercat totuși să se distingă un hipolidic și un hipomixolidic, primul identic cu doricul iar al doilea cu hipolidicul. De altfel toate aceste moduri se reduc la șapte, deoarece în cazul acesta nu sunt posibile mai multe moduri decât sunt trepte, afară dacă nu avem de-a face cu modul formular, care se deosebește însă prin folosirea diferitelor formule având chiar aceleași trepte. Conform teoriei despre *ethos\**, perfect era considerat numai modul doric, care reprezintă inversul structurii modului nostru major\*. Multă vreme aceste lucruri au fost considerate certe pentru știința muzicii, până când, apare la Sorbona o teză de doctorat datorită lui Peranić, care vrea să răstoarne toată teoria modurilor antice pe baza

revizuirii cele mai severe a textelor clasice. Consternare între profesorii de specialitate! Opoziție vehementă. Totuși, în urma referatului lui Chailley este admisă o teorie Peranić despre moduri și de care, prin urmare, trebuie să ținem de aici înainte seama, ca de o ipoteză nouă ce rămânea a fi verificată. În ce constă teoria lui Peranić? Pornind de la unele impresii primite de la muzica pop. sârbească, el susține că modul doric nu putea fi în nici un caz de tipul celui cuprins în octava *mi-mi*, deoarece prin caracterul său depresiv îi era imposibil să întruchieze muzical caracterul bărbătesc, eroic, atribuit de teoria ethosului. El crede, dimpotrivă, că modul doric era cel construit pe octava *re-re*, deci cel numit mai sus frigid și care s-a păstrat și în cultura muzicală medievală sub aceeași denumire. În cazul acceptării ipotezei lui Peranić, se stabilește între antic. și ev. med. o continuitate directă în ceea ce privește folosirea și interpretarea modurilor; se schimbă prin aceasta un întreg capitol al istoriei muzicii, apărând altfel de cum l-au prezentat filologii sec. 19, care s-au străduit să descifreze notația (II) gr. și să interpreteze textele muzicografilor gr. și lat. În sfera aceasta de preocupări mai există o serie de probleme ce se cer lămurite. Astfel este problema „tonalității”, care desigur n-o putem pune decât prin retropolare, întrucât această noțiune a apărut de fapt abia în sec. 19. Hugo Riemann, pornind de la anumite sugestii obținute din lectura *Problemelor pseudoaristotelice*, care au fost scrise cu mai multe sec. în urma epocii marelui Stagirit, crede că sentimentul polarizării funcționale a sunetelor muzicale la gr. se sprijinea pe *mese*, care era sunetul central al sistemului. Această *mese* ar fi avut pentru practica muzicii gr. semnificația a ceea ce numim astăzi tonică\*. Grecii mai foloseau în scop didactic un sistem de solmizație\*, adică nume de silabe, pentru a cânta treptele tetracordurilor și anume *te - τη* pentru sunetul superior unui semiton (*exipyknon*), *ta - τα* pentru sunetul inferior unui semiton (*baripyknon*); *to - τω* pentru sunete care nu aveau nici deasupra nici dedesubt un semiton (*apyknon*) și *te - τε* în loc de *to - τω* pentru sunetul *mese*, deci pentru sunetul ce presupune că ar fi avut semnificația tonică. În afară de cele 15 sunete ale sistemului închis (*ametabolon*), vechii gr. mai deosebeau un sistem capabil de „modulație” (*metabolon*; v. *metabolă*). Aici ne izbim de sensul cuvintelor *τόνοι* și *τρόποι*.

Pe kithară, grecii aveau de timpuriu între *mese* și *paramese* o coardă auxiliară pentru *trite* (*synemenon*) – si bemol, datorită căreia era dată posibilitatea unei „modulații” în tonalitatea „subdominantei”. Aceasta înseamna că sunetul pe care-l numim astăzi în mod convențional *la* își pierdea, funcțiunea de sunet central în favoarea sunetului *re*, care devenea astfel *mese*. În acest fel întregul sistem se centra pe acest sunet. Din cauză însă că kithara nu a avut niciodată în epoca clasică mai mult de 11 coarde se proceda în practica curentă la re acordarea anumitor sunete în cadrul octavei *mi-mi*, obținându-se astfel o semnificație a sunetelor după poziția lor pe instr. – o *mese*, coardă intermediară – și una pe tonică. Prima capătă denumirea de *thesis* iar a doua de *dynamis*. Numai atât timp cât octava *mi-mi* își păstrează o structură modală dorică, *thesis* și *dynamis* erau la unison\*. Tabelele notației gr. vădesc că fiecare ton putea fi urcat sau coborât, ceea ce înseamna că octava normală putea suporta toate acordajele (2) până la *la diez* în sens suitor și până *la bemol* în sens coborător. Riemann crede că grecii foloseau în practică transpunerea\* sistemului până la 6 diezi și 6 bemoli. Teoreticienii mai vechi ca și practicienii erau însă împotriva re acordării prea multor coarde și recomandau ca limitele tetracordului doric să nu fie atinse. De fapt acest lucru s-a respectat o bună bucată de vreme și numai anumite cerințe ale practicii îl sileau pe muzician să procedeze astfel. Prin re acordarea coardelor interne ale octavei *mi-mi* se puteau obține astfel următoarele structuri modale:

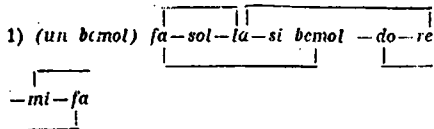
- 1) (un diez)  $\overline{mi-fa diez-sol-la-st-do-re-m}$   
(hipodoric)  $mi = te - \tau\epsilon$
- 2) (doi diez)  $\overline{mi-fa diez-sol-la-si-do}$   
 $\overline{diez-re-mi}$   
(triglic)  $si = te - \tau\epsilon$
- 3) (trei diez)  $\overline{mi-fa diez-sol diez-la-}$   
 $\overline{st-do diez-re-mi}$   
(hipotriglic)  $fa diez = te - \tau\epsilon$
- 4) (patru diez)  $\overline{mi-fa diez-sol diez-la-si}$   
 $\overline{-do diez-re-diez-mi}$   
(lidic)  $do diez = te - \tau\epsilon$
- 5) (cinci diez)  $\overline{mi-fa diez-sol diez-la diez}$   
 $\overline{-st-do diez-re diez-mi}$   
(hipolidic)  $sol diez = te - \tau\epsilon$
- 6)  $\overline{mi-fa-sol-la-si bemol-do-re-mi}$   
(mixolidic)  $re = te - \tau\epsilon$

Din studiul notației gr. rezultă că scara fundamentală în ascensiune nu era gândită pe octava *mi-mi* ci pe octava *fa-fa*. Din această cauză în sec. 4 î. Hr. a fost adăugată o coardă deasupra lui *mi*. Se obținea astfel o gamă care, spre deosebire de cea de sus, era denumită hipolidică acută:



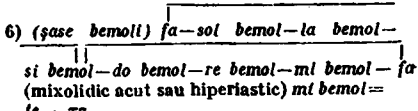
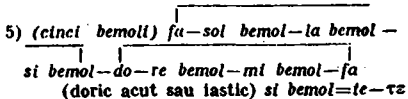
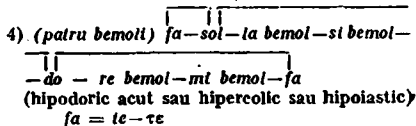
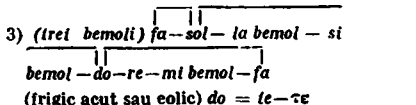
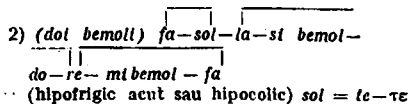
la = τε...

Această gamă, căpătând un bemol pe *si*, devenea lidică acută:

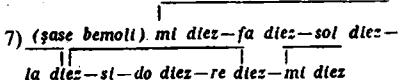


(lidică acută) re = τε...

Și aici intervenea călcarea regulii stabilite de teoreticieni de a nu dezacorda octava *mi-mi*, obținându-se o serie de transpuneri până la șase bemoli în felul următor:



Cercul se poate închea cu enarmonicul grav mi diez



(mizolidic acut) re diez = te-

Toate denumirile compuse cu cuvântul acut se referă la octava *fa-fa*. Toate cele cu cuvântul grav la octava *mi-mi*. Acestea din urmă sunt cele mai vechi. Denumirile *iastic* și *eolic* nu arată alte structuri modale ci numai repetări ale celor cunoscute în alte poziții. Prin silabele întrebuițate ca solfegiu se desprinde sensul mult discutatei deosebiri a acestor denumiri după *thesis* și *dynamis*. *Thesis* este pur și simplu poziția pe kithară (*mese* – coarda mijlocie, *nete* cea superioară, iar *hypate* cea gravă); *dynamis* dimpotrivă semnifică funcțiunea tonală logică. Iată cum se prezintă din acest punct de vedere cele trei grupuri modale principale:

Grupul doric

1. doric  
mi-fa-sol-la-st-do-re-mi  
ta tē to te ta tē to ta  
τα τη τω τε τα τη τω τα  
καταθέτιν:  
hypate mese, nete  
ta-te-ta  
τα-τε-τα

2. mizolidic  
mi-fa-sol-la-si bemol-do-re-mi  
ta tē to ta tē to te ta  
τα τη τω τα τη τω τε τα  
ta-ta-ta  
τα-τα-τα

Grupul frigic

3. hipodoric  
mi-fa diez-sol-la-st-do-re-mi  
te ta tē to ta tē to te  
τε τα τη τω τα τη τω τε

4. frigic  
mi-fa diez-sol-la-si-do diez-  
to ta tē to to ta  
τω τα τη τω το τα

re-mi hypate, mese, nete  
te to to-to-to  
τε τω τω-τω-τω

5. hipofrigic  
mi-fa diez-sol diez-la-si-  
to te ta tē to  
τω τε τα τη τω

do diez-re mi hypate, mese, nete  
ta tē to te-to-to  
τα τη τω τα τη τω

Grupul iastic

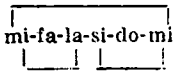
6. lidic  
mi-fa diez-sol diez-la-si-do diez  
tē to ta te to ta  
τη τω τα τε τω τα

-re diez-mi hypate, mese, nete,  
ta to te-te-te  
τα τω τη-τη-τη

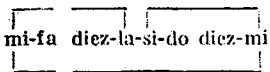
7. hipolidic  
mi-fa diez-sol diez-la diez-si-  
tē to ta tē  
τη τω τε τα τη

do diez-re diez-mi καταθέτιν  
to ta tē hypate, mese, nete  
τω τα τη te-ta-te-  
τη-τα-τη

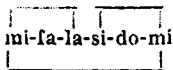
Cu acestea se lămurește o noțiune foarte dezbătută de teoreticienii gr. și de muzicologii moderni, aceea a transpoziției\*. După tabelul de mai sus toate modurile se reduc la șapte, celelalte ce se puteau obține prin re acordarea coardelor nu sunt decât transpuneri într-o poziție mai înaltă sau mai gravă. Se pare că unele uzanțe de solmizație\* gr. au fost preluate de ev. med. dar și-au pierdut înțelesul la muzicologi ca Hucbald, Aurelianus Reomensis precum și în practica liturgică biz. O altă noțiune fără de care nu s-ar putea înțelege sistemul muzical gr. este cea a genului (II). Din unele observații ce se găsesc la Plutarh și la Aristoxenos rezultă că, la origine sa, genul enarmonic (1) nu cunoștea sferturile de ton ci se limita la o ordine modală pentatonică:



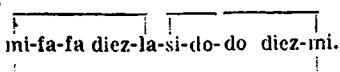
Această formă de gen enarmonic se numea ditonică și se compunea din terțe\* mari și secunde\* mici. Se pare că era derivată dintr-o pentatonică mai veche anhemitonică (fără semiton), ce stătea la baza unei melodici arhaice săracă în trepte. Din aceste forme a derivat ușor genul cromatic:



reprezintă pentatonica enarmonică (*ta prota arhaikā*: τὰ πρῶτα ἀρχαϊκά);



este pentatonica diatonică (*ta deftera arhaikā*: τὰ δευτέρη ἀρχαϊκά), iar acordajul cromatic al kitharei se prezenta în felul următor:



Față de acest gen de enarmonie arhaică, enarmonia bazată pe sferturi de ton (v. microinterval) trebuie considerată ca un act de mare subtilitate auditivă. Aristoxenos, care prețuia foarte mult vechea enarmonie, afirmă că noua enarmonie este foarte greu de învățat și sesizat, iar alții

suneau că la noua enarmonie „îți vine să-ți verși fiera”. Cele trei sunete ce stăteau unele față de celelalte în raport de semiton sau sfert de ton se numeau *pykna* [îngrămădite; v. picnon (1)]. Acordajul enarmonic al sunetului *lichanos*, sub înălțimea lui *parhypate*, se numea *ekklisis*, iar acordajul cromatic ce pornea din sunetele enarmonizate *spondeiasmos*, pe când revenea din enarmonie în genul diatonic *ekbole*. Numai acordajul enarmonic era determinat în felul următor:  $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + 2$ , cel cromatic și diatonic puteau avea o serie de nuanțe (*chromai*) și anume:

*chroma moale*:  $\frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{11}{6}$

*chroma hemiolică*:  $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{7}{4}$

*chroma toniacă*:  $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{6}{2}$

*chroma moale diatonică*:  $\frac{1}{2} + \frac{3}{4} + \frac{5}{4}$

*chroma aspră diatonică*:  $\frac{1}{2} + 1 + 1$

Alte determinări cum sunt de pildă cele ale lui Didymus se prezentau în felul următor:

*enarmonic*:  $\frac{31}{32} + \frac{30}{31} + \frac{4}{5}$

*cromatic*:  $\frac{15}{16} + \frac{21}{25} + \frac{5}{6}$

*diatonic*:  $\frac{15}{16} + \frac{9}{10} + \frac{8}{9}$

De acestea s-au legat în Renaștere\* cercetările unor muzicografi ca Ramis, Fogliano, Zarlino, atunci când au determinat terța\* mare ca rezultată a raportului matematic  $\frac{4}{5}$ , dovedind consonanța ei. ■ O altă problemă ce atrage atenția este cea a ritmicii muzicale. Trebuie în primul rând evidențiat faptul că ritmica g. se sprijinea întru totul pe cea a poeziei, astfel că determinările făcute în domeniul poeziei sunt valabile și pentru muzică. Desigur că aceasta contează numai pentru muzica vocală care este strâns legată de poezie. După cei vechi, ritmul\* întru chipează în muzică principiul masculin, iar melodia\* principiul feminin. Dar domeniul ritmului depășește pe cel al sunetelor și se extinde asupra tuturor faptelor mișcării, ce se desfășoară în timp, având totuși în spiritul său de ordine și o analogie cu proporțiile și simetriile operelor de artă clasice. *Aristoxenos definea ritmul muzical drept o anumită ordine a duratelor ce constituia fenomenul muzical complet: melodie, cuvânt, gest*. La origine, ritmica s-a confundat cu metrica\*. Întrucât în lb. gr. pronunțarea versului se sprijinea pe principiul cantitativ al silabelor, această confundare era inevitabilă. Pe măsură ce muzica instr., mai ales cea a aulosului, se dezvolta separat, ca o artă independentă de poezie, și ritmica s-a constituit ca o disciplină separată de muzică.

Meritul lui Aristoxenos a fost acela de a determina aici principiul care nu au fost zdruncinate până în ziua de astăzi. Spre deosebire de ev. med., care își întemeia ritmica pe divizarea (1) [v. și timp (I, 1)] unor valori\* întregi, ritmica gr. se constituia pe unități primare având durata cea mai scurtă. Acesta este înțelesul timpului primar (χρόνος πρώτος [hronos protos]) care corespunde în muzica vocală duratei presupus uniformă, a unei silabe scurte, și pe care am putea-o reprezenta azi în mod convențional printr-o optime). Valoarea timpului primar este însă relativă, iar viteza sa depinde de alura execuției, de ceea ce numim astăzi tempo (2) (ἀγωγή). Duratele superioare sunt compuse în metrica gr. din valori egale de timpi primari, deși și acestea puteau fi descompuse în părți mai mici, după câte știm de la gramaticienii alexandrini. Ni se vorbește astfel de durate de doi, trei, patru și cinci timpi primari. La fel cum fraza vorbită se compune din incize și cuvinte, tot așa și fraza muzicală se subdivizează în compartimente rezultate din sunete și tăceri (pauze). Acestea sunt așa numitele picioare (1) metrice:

dactil (δάκτυλος):  $\underline{\text{U}}\text{U}\text{U}$  (patru timpi)

anapest (ἀνάπαιστος):  $\text{U}\text{U}\underline{\text{U}}$  (patru timpi)

troheu (τροχᾶϊος):  $\underline{\text{U}}\text{U}$  (trei timpi)

iamb (ἰαμβος):  $\text{U}\underline{\text{U}}$  (trei timpi)

cretic (peon) (κρητικός):  $\underline{\text{U}}\text{U}\underline{\text{U}}$  (cinci timpi)

Dactilul \* și anapestul \* aparțineau genului egal al ritmului (γένος ἴσον [genos ison]). Troheii\* și iambii\* genului relației 1 + 2 (γένος διπλάσιον [genos diplasion]), iar peonul\* genului relației ? (γένος μύξιον [genos myxion]). Prin dizolvarea lungimii în două scurte, dactilul și anapestul deveneau proceleusmaticus\*:  $\text{---UUU}$ , iar troheul și iambul, tribrachus\*:  $\text{UUU}$ . Prin contractarea a două scurtimi, dactilul și anapestul deveneau spondeu\*:  $\text{---}$ . Și peonul\* putea fi dizolvat, sau în două lungimi neegale (2/3) sau în cinci scurtimi:  $\text{UUUUU}$ . S-ar putea face o analogie între piciorul metric antic și măsura noastră. Existau termeni și pentru timpul tare și anume *thesis*\*, atunci când piciorul era lovit de pământ, iar *arsis*\* atunci când piciorul era ridicat, la dans sau la cântul coral în tragedie. Ev. med. a confundat aceste două noțiuni dându-le un sens contrar, considerând *thesis* ca fiind slăbirea vocii, iar *arsis* urecarea ei. Timpul nostru a restabilit acestor noțiuni vechiilor lor înțeles. Așa cum frazarea\* modernă muzicală

construiește pornind de la tact unități metrice superioare, tot așa și în ritmica gr. sau lat. se construiau serii ritmice, ca de pildă: *seria dactilică* sau *anapestică*, compusă din 16 unități primare indivizibile, deci patru dactili, ceea ce făcea o tetrapodie dactilică; sau *seria iambică* sau *trohaică*, compusă din 18 unități de timpi primari, ceea ce făcea trei iambi dubli și constituia trimetrul iambic, deoarece la început doi iambi formau o dipodie\* sau *seria cea mai mare peonică*, compusă din 25 de unități de timpi primari, care forma așa-numita pentapodie peonică. Această determinare pornea de la ideea că forma cea mai amplă a unui gen ritmic trebuia să se lase subdivizată la fel ca și cea mai mică (16 este = 8 + 8; 4 = 2 + 2; 18 = 2 x 6 + 1 x 6; 3 = 2 + 1 iar 25 = 3 x 5 + 2 x 5 și 5 = 3 + 2). Teoria ritmică a antic. permitea și amestecul genurilor, astfel încât practica muzicală își putea găsi cea mai mare libertate de mișcare din acest punct de vedere. O altă componentă superioară rezultă din faptul că pentru fiecare serie apărea un *ictus*\* principal (accent principal) ca și pentru piciorul izolat. Căzând *ictus-ul* în capul unei serii, în acest fel mai multe serii căpătau structura unei forme mai mari. Prin *ictus-ul* ce cădea pe silaba lungă dactilul și anapestul, iambul și troheul se nivelau, devenind identice, astfel încât deosebirea consta numai în începutul cu sau fără anacruză\*:

$\text{U}/\underline{\text{U}}/\underline{\text{U}}\text{U}/\underline{\text{U}}\text{U}/-$  și

$\underline{\text{U}}\text{U}/\underline{\text{U}}\text{U}/\underline{\text{U}}\text{U}/\underline{\text{U}}\text{U}$

În acest fel se putea lega o serie trohaică catalectică\* (cea care se termina cu un timp tare), cu una iambică, sau o serie dactilică catalectică cu una anapestică ca de pildă în hexametru următor (Vergiliu, *Bucol.*, 1, 1):

$\text{---} // \text{---} // \text{---} // \text{---} // \text{---} // \text{---}$

$\underline{\text{U}}\text{U}\text{U}/\underline{\text{U}}\text{U}\text{U} // \text{U}/\underline{\text{U}}\text{U}\text{U}/\underline{\text{U}}\text{U}\text{U}/\underline{\text{U}}\text{U}$

*Ti-ty-re, tu pa-tu-lae re- cu-bans sub teg-mi-ne fa-gi*

Deși vechii greci nu s-au ridicat la cunoașterea ritmică pe care ne-o prezintă azi muzica polif., se pare că până în prezent totuși nu s-au tras toate consecințele ce pornesc din ritmica antică pentru a concepe o frază\* muzicală. Frazarea (1) rămâne astfel o problemă deschisă a construcției muzicale atât pentru analiza\* operelor muzicale clasice, cât și pentru performanța creatoare modernă. Și cu toate acestea grecii nu au cunoscut unele lucruri elementare din ritmica noastră, sau le-au ignorat,



ca de pildă pătrimea cu punct, deoarece Aristoxenos, care rămâne somitatea indiscutabilă în materie de ritmică gr., respinge categoric raportul 3/1 din seria ritmurilor ce puteau fi utilizate. Nici ideea de tempo nu era străină ritmicienilor greci. Astfel ei deosebeau o anumită mișcare (ἀγωγή, v. agogică) a piciorului, datorită căruia se putea stabili durata efectivă a unei dipodii, tetrapodii etc. Din închegarea mai multor serii ritmice se construiau unități superioare care au dat naștere în decursul timpului la variate forme de strofe, care și azi constituie farmecul lecturilor poezilor antici. Nu toate problemele ce s-au ivit pe acest tărâm pot fi analizate aici. Totuși țin să fac o completare cu privire la ivirea unei concepții libere a ritmului. Compunerea în strofe a versului grec



corespundea în mod ideal liricii corale, în care execuția era încredințată amatorilor. Începând cu a doua jumătate a sec. 5, se introduce o formă monodică, încredințată execuției unui singur interpret, de data aceasta profesionist, actor sau instrumentist. Monodia\* cântată sau nomosul instr., chitarodic sau auletic, au promovat forma ritmică liberă. Lunga cantilenă se fracționează astfel în părți neegale, în elemente asimetrice sau vag proporționale, nepermițând în nici un fel structura strofică\* sau antistrofică\*. Nici un exemplu din acest gen nu ni s-a păstrat, deși știm că el a fost folosit în tragedie. Ca și în domeniul modurilor, s-a pus și o problemă a ethosului ritmurilor în antic. gr. Și aici speculația a mers destul de departe, fiecărei varietăți de ritm atribuindu-i-se o caracteristică proprie, stabilindu-se reguli pentru folosirea lor. Astfel majestatea dactilului convenea caracterului epic; anapestul, marșal și mai monoton, cântecelor de marș și celor funebre, iar troheul ariilor de dans, intrărilor precipitate, dialogului pasionat etc. ■ O altă problemă care a dat mult de lucru muzicologilor moderni până la dezlegarea ei o constituie notația (II) muzicală gr. În principiu, această notație se bazează pe ideea folosirii literelor alfabetului. Au existat la greci două feluri de scrieri muzicale, amândouă putând fi întrebuințate de-a valma, cum

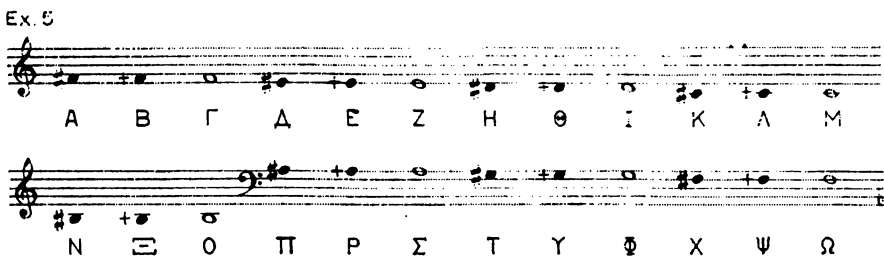
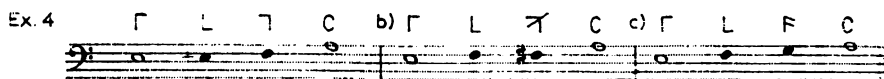
arată imnurile delfice păstrate în această scriere. Una din aceste scrieri era compusă din semne speciale, derivate probabil dintr-un alfabet arhaic, iar alta folosea pur și simplu cele 24 de litere ale alfabetului ionic. Dar în timp ce se nota simultan cântul și acomp. instr., semnele alfabetului ionic erau rezervate cântului, iar celelalte partidei instr. De aici s-a tras concluzia că au existat o notație vocală și una instr. Fără îndoială că notația instr. trebuie considerată ca fiind cea mai veche. Această notație avea la bază 15 semne distincte reprezentând sunetele fixe ale unui grup de cinci scări transpozitorii, fiecare de 11 sunete și eșalonate prin intervalele semiton-ton-ton. Iată seria semnelor instrumentale primitive în transpunerea convențională a notației moderne:

Aceste semne sunt suficiente pentru a nota toate sunetele naturale ale tetracordurilor începând cu un sunet nealterat, care ar corespunde în principiu clapelor albe ale pianului de azi. Pentru a nota sunetele mobile, fiecare semn primitiv sau drept (ὀρθός [orthos]) este pasibil de-a fi inversat: *semnul culcat* exprimă sunetul fix ridicat cu un sfert de ton, iar *semnul răsturnat* exprimă sunetul fix ridicat cu două sferturi de ton. Astfel, mutarea tetracordurilor în genul enarmonic apare foarte simplă, reunind într-o triadă de semne, aparținând aceleiași familii, trei trepte strâns alăturate. Aceasta pare să fie o dovadă că această notație a apărut într-o perioadă când genul enarmonic era stabilit. Pentru celelalte două genuri se admite că a doua treaptă a tetracordului avea aceeași intonație ca și *parhypate* enarmonic, de pildă în tetracordul *mi-la*, *mi* și cu un sfert de ton, notat prin același semn culcat. În ceea ce privește a treia treaptă, aceasta era notată în genul cromatic prin același semn al treptei a treia enarmonice, deci printr-un semn răsturnat, dar afectat de un semn diacritic. În genul diatonic se nota prin semnul primitiv răsturnat corespunzător înalțimii sale reale adică sunetului plasat pe o treaptă mai jos de limita superioară a tetracordului. Deci în felul acesta se putea nota în cele trei genuri tetracordul *mi-la* (ex. 4). Când sistemul muzical a intrat în epoca

transpozițiilor, a fost necesar ca seria semnelor primitive să fie extinsă atât în acut cât și în grav. Acesta este principiul notației instr. care cuprindea în total 67 de semne drepte, culcate și răsturnate. Trebuie să remarcăm că această notație se referă la înălțimea fixă a tuturor sunetelor ce se cuprindeau în sistemul muzical gr. diatonic, cromatic și enarmonic. Notația vocală, cum am afirmat mai sus, folosea alfabetul ionic și nota seria sunetelor în ordinea descendentă, ceea ce este o dovadă a unei astfel de concepții muzicale depressive față de natura ascendentă a sistemului nostru:

Principiul alfabetic al scrierii muzicale antice a fost preluat de către muzicienii ev. med. și

filosofia gr. precum și din arhitectura și arta plastică, ni s-au salvat capodopere întregi, ce ne permit formarea unei imagini destul de complexe despre ceea ce a fost capabil spiritul antic să realizeze, din g. nu s-au salvat din păcate decât câteva fragmente, și acestea dintr-o epocă destul de târzie, când forța de creație clasică trecuse. Toate documentele arheologice descoperite și studiate până acum nu întrunesc la un loc mai mult de 11 piese, dintre care una controversată, deoarece ne este transmisă nu direct ci prin intermediul unei lucrări apărute în timpul Războiului de 30 de ani, și anume *Musurgia universalis* (1650) de Athanasius Kircher. Este vorba de prima odă pithică a lui



dezvoltat. În Apus, a fost folosit alfabetul lat. în diferite forme și, pe bazele acestuia, s-a dezvoltat semiografia muzicală modernă. Urme ale notației alfabetice le păstrează forma derivată a celor trei chei\*: *sol*, *fa* și *do* care nu sunt nimic altceva decât literele g, F și C. De asemenea și neumele biz. se sprijină pe o notație alfabetică a sunetelor, cum o dovedesc mărturiile\*, acele semne ce se așază la începutul, la mijlocul și la sfârșitul frazelor muzicale pentru a arăta denumirea unei trepte a modului prin litera corespunzătoare din alfabetul gr. Pe același principiu al folosirii literelor se întemeiază mai multe sisteme de notație din Orient. Mai trebuie să adaug însă și obiecția că pe lângă notarea înălțimii sunetelor, vechii greci s-au folosit și de câteva semne de durată\* precum și de pauzele\* corespunzătoare acestora. Aceste semne erau plasate cu grijă deasupra semnelor ce notau melodia. Niciodată nu se nota însă silaba scurtă, întrucât aceasta constituia unitatea de timp normală și deci de la sine înțeleasă. ■ Dacă din literatura și

Pindar: „Liră de aur a lui Apollo și a muzelor încununate cu vioarele, de tine ascultă piciorul la începutul serbării”. Celelalte piese cuprind: 1. Un fragment dintr-un cor din tragedia *Oreste* de Euripide, datând din sec. 5 î.Hr., găsit pe o bucată de papirus din colecția arhiducelui Rainer în *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*, vol. V, Viena, 1892, de Crusius în *Philologus*, 53, 1893 și C. von Jan (*Melodiarum reliquiae*, nr. 1; notație vocală). Fragmentul, în notație vocală, foarte deteriorat, nu cuprinde decât câteva cuvinte și semne muzicale (sunete enarmonice), frânturi de versuri. 2. Pe o dală de marmură descoperită în luna mai a anului 1893, în ruinele tezaurului atenian din Delfi, s-a putut descifra un imn închinat lui Apollo, opera unui compozitor atenian de pe la 138 î. Hr. Prima ediție se datorește lui H. Weil și Th. Reinach, *Bulletin de correspondance hellénique*, 17, 1893, p. 569, ed. definitivă Th. Reinach, *Feuilles de Delphes*, 111, 2,

1912. Apoi Crusius, *Die delphischen Hymnen*, supliment al rev. *Philologus*, vol. 53, 1894 și Jan, *op. cit.*, nr. 2, 3. Conținutul acestui text ne redă o serie de imagini în care sunt slăviți deopotrivă Apollo și Atena. 3. Al doilea imn delfic, descoperit, în același timp, în tezaurul atenienilor din Delfi pe o dală de marmură spartă în mai multe bucăți, se află și el în muzeul din Delfi. Aceeași bibliogr. ca și la primul imn. Lucrarea se datorește lui Limenios al lui Thoinos Atenianul și datează de pe la 128 î. Hr., având același conținut ca și primul. 4. Părvan, marele nostru învățat, a scris un foarte frumos eseu: *Gânduri despre viață și moarte la greco-romanii din Pontul stâng*. Anticii aveau o fantezie de nedescris în ceea ce privește epitaforile săpate pe pietrele funerare. Se găsesc citate de Părvan o mulțime de exemple în care reflecția filosofică alternează cu ironia și gluma. Un astfel de epitaf însoțit de note muzicale ni s-a salvat din sec. 1 d.Hr., fiind gravat pe o colonetă ce s-a găsit la Tralles, în Asia Mică. A fost publicat și studiat pentru prima oară de Ramsay (*Bull. corr. hell.* 7, 1891, p. 277). Semnele muzicale au fost recunoscute de Wessely, 1891 (vezi Crusius, în *Philologus*, 52, 167), Th. Reinach (*Revue des études grecques* 7, 203 și *Bull. corr. hell.* 17, 365). De asemenea Jan (*Melodiarum reliquiae*, p. 35), Ch. Picard (*Annales de l'Université de Grenoble*, 11). O fotografie a pietrei a fost publicată de Laumonier în *Bull. corr. hell.* 48, 50. Piatra însăși, păstrată în colecția Young la Boudja, a dispărut în incendiul Smirnei din 1923. Epitaful lui Seikilos, căci acesta este numele celui ce a avut fantezia să-și scrie un cântec pe mormânt, este de o frumusețe rară. Traducerea liberă a textului este următoarea: „Cât timp trăiești strălucește, nimic să nu te întrișteze, prea scurtă este viața iar timpul își cere tributul”. 5. Conservate în diferite mss. biz. (Neapole III, 4 și Venetus VI, 10), editate pentru prima dată de Vincenzo Galilei (1581), ni sau transmis două preludii kitharodice. Au fost studiate de Willamowitz (*Timotheus Perser*, p. 97). Fr. Bellermann, *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes* (1840) și Th. Reinach în *Revue des études grecques* (1896), de asemenea Jan, *op. cit.*, nr. 5, notație vocală. 6. Conservat ca și nr. 5 și editat tot de Vincenzo Galilei, iar mai târziu de Burette în *Hist. de l'Acad. des Inscriptions*, V, 2 (1729), care a determinat numele autorului, ni s-a

transmis Imnul către soare al lui Mesomede, poet grec din sec. 2 d.Hr., aprox. 130. 7. În același fel ni s-a transmis și imnul către Nemesis al aceleiași Mesomede din Creta. 8. Tot din sec. 2 d.Hr. datează fragmentele vocale păstrate pe un papyrus provenit din Thebaida și aflat înainte de război la muzeul din Berlin. Prima ediție a fost îngrijită de Schubart (*Sitzungsberichte der Akademie Berlin*, 1918, p. 763); Th. Reinach l-a studiat în 1919 (*Rev. archéol.*, 1919, p. 11), iar P. Wagner în *Philologus* (1921, p. 256, notație vocală). 9. În aceeași informație arheologică și bibliogr. se cuprind și două fragmente de muzică instr. 10. Într-un papyrus găsit la Oxyrhynchus în Egipt (publ. de A. A. Hunt și Stuart Jones) (*Oxyrh. Papyri*, XV, 1922, nr. 1786, v. Th. Reinach, în *Revue musicale*, 1 iulie 1922) este un imn creștin datând din sec. 3 d.Hr. de o foarte mare importanță pentru legăturile ce trebuie făcute între antic. și ev. med. din punct de vedere muzical. Din aceste 11 piese, în majoritatea lor fragmente, este greu să ne făurim o imagine completă despre ceea ce a fost în realitate muzica Greciei antice. Și totuși ni se desprind unele aspecte capabile să trezească în noi o mulțime de ipoteze cu privire la factura muzicală, la legătura strânsă ce există între sunetul muzical și cuvânt, la raportul ritmic și metric dintre acestea, la stilul\* muzicii gr. Muzicologia se află aici în fața unei probleme de reconstituire extrem de dificilă, similară acelor încercări ale învățaților naturaliști de a reconstitui dintr-un singur oscior întregul schelet al animalului preistoric. Dar o astfel de reconstituire în domeniul artistic este foarte greu de imaginat. Fragmentele rămân fragmente, avându-și frumusețea lor intrinsecă. Muzica ce se desprinde din fragmentele citate este plină de o simțire profund umană. Ea tâlmăcește o înaltă expresie, o caldă unduire melodică, însoțită fiind de un inefabil sentiment al echilibrului, al măsurii. Au fost amintite, tangențial, unele probleme ridicate de către filosofi gr. cu privire la muzică, o prezentare mai sistematică a acestora fiind finalmente necesară. Sub patru aspecte poate fi surprinsă filosofia muzicală gr. și anume: noetic, estetic, sceptic și mistic. Și aici filosofia a dus o încordată muncă de reconstituire, de cele mai multe ori de texte târzii, privind ideile celor mai vechi epoci. Transformarea fundamentală a atitudinii față de fenomenul muzical ne apare în

progresul realizat în dezvoltarea spiritului uman din forme de existență magică spre capacitatea recunoașterii logice, științifice și sistematice, spre constituirea unei concepții despre lume bine conturată, elaborată. Această orientare o iau spiritele luminate atât de vechea Chină cât și cele din timpul în care au înflorit culturile din Orientul Apropiat, ce polarizează cultura muzicală gr. Ceea ce spune Platon în *Timaios*, prin cuvintele puse în gura unui preot egiptean care vorbește lui Solon, că grecii ar fi față de egipteni copii nevinovați, se referă în special la acea concepție noetică, de interpretare matematică și mistică totodată a ordinii lumii și a celei muzicale. În această privință se pare că, mai mult decât egiptenii, au jucat un rol important cunoștințele matematice și astronomice ale învățaților babilonieni. Cercetările filosofice s-au străduit să scoată la iveală participarea individualității lor la dezvoltarea filosofiei muzicale în vechea Grece. Primul care a scris despre muzică fost, după câte știm, Lasos din Hermione la sfârșitul sec. 6 î.Hr. El demonstrează raportul dintre sunete cu ajutorul greutăților și al vaselor. Apoi Hipposos, primul acumatic pitagoreic, despre care se spune că s-ar fi servit de disc în metoda sa experimentală muzicală. Lui i se atribuie stabilirea proporției armonice [v. diviziune (6)]. Dar cel mai important în această ordine este fără îndoială Philolaos, un contemporan al lui Socrate. El este cel ce a demonstrat proporția folosind cuburi (6 suprafețe, 8 unghiuri și 12 laturi). Secțiunea octavei în 5 tonuri întregi și 2 diezi, determinarea tonului întreg prin 27 (213/216) și a semitonului prin 13 (256/213) i se datoresc. Elevul său Archytas din Tarent, care a fost prieten cu Platon, a determinat corpul științelor înrudite cu muzica: aritmetica, geometria și astronomia, punând astfel o bază pentru ceea ce ev. med. va numi „arte liberale”. La acesta se mai adaugă încă Heraclit din Pont și cu el se circumscrie astfel ambianța așa-numită pitagoreică. Platon și Aristotel s-au alăturat tendințelor sale și le-au dezvoltat în sensul filosofiei lor proprii. După filologul Frank, Platon s-ar deosebi de pitagoricieni prin crearea speculațiunii cifrelor, a afirmării unei armonii a cifrelor de sine stătătoare, apriorică. După acesta, Platonicienii ar fi adevărați canonicieni. Trecerea de pe planul speculațiilor pe cel real al muzicii este atribuit unei noi orientări, de

natură realistă. Grecilor li se datorește determinarea unei atitudini estetice față de realizarea muzicii. Această orientare se leagă de numele lui Damon, care ar fi fost profesorul lui Socrate și care, sub pretextul de a-i fi dat lui Pericle lecții de muzică, l-ar fi învățat legile conducerii statului. Platon îl pomenește în scrierile sale, iar Aristotel este cel ce pune accentul principal pe latura estetică a muzicii. Dar cel mai de seamă reprezentant al acestei tendințe, adevăratul întemeietor al unei științe muzicale realiste în antic. este Aristoxenos din Tarent, căruia muzicologia de azi îi datorește extrem de mult. În timp ce școala lui Pitagora ia ca bază studiul absolut al cifrelor oglindit în ordinea muzicală, pentru noua orientare estetică, retorica este știința după care se călăuzește expresia muzicală. În această ordine de idei se dezvoltă în primul rând teoria\* propriu-zisă a muzicii și nu speculația mistică matematică care a pus în legătură mișcarea planetelor, succesiunea anotimpurilor etc. în raporturi muzicale. O imediată consecință a acestei atitudini estetice o găsim în semnificația pe care o capătă muzica din punct de vedere educativ. Astfel se dezvoltă studiul despre etosul muzical întâlnit la Platon și la Aristotel. Iată un exemplu de felul cum gândește Aristotel asupra muzicii: „Dacă se zice că studiul muzicii în copilărie poate avea de scop să pregătească un joc al vârstei mature, la ce folos să ne însușim personal talentul acesta și să nu recurgem, pentru plăcerea și instrucțiunea ei, la talentele artiștilor speciali, cum fac regii Perșilor și ai Mezilor? Oamenii practici, care și-au făcut o artă din lucrul acesta, nu vor avea ei oare o execuțiune mult mai perfectă, decât niște oameni care nu i-au dat decât timpul strict necesar, ca să o recunoască? Sau dacă fiecare cetățean trebuie să facă singur aceste studii lungi și penibile, de ce n-ar învăța el de asemenea și toate secretele bucătăriei, educație care ar fi cu totul absurdă?” La întemeierea și consolidarea unei interpretări morale a muzicii nu trebuie uitată nici contribuția filosofilor stoici. Astfel muzica intră ca subiect de discuție în contradictoriu în arena luptelor dintre diferite opinii. Unii dintre sofști n-au prețuit să aducă argumente împotriva muzicii, clamând lipsa ei de expresie, inutilitatea ei. Dacă găsim în concepția noetică și etică a muzicii o afirmare a valorii ei, dimpotrivă, scepticii sunt cei care reprezintă în

istoria filosofiei gr. o atitudine negativă față de ea. Re prezentantul principal al acestei atitudini este Sextus Empiricus. Iată un pasaj de felul cum gândește acesta despre muzică: „Căci în general muzica nu este numai o auzire de sunete care bucură, ci ea se cultivă și în imnuri și în rugăciuni și la jertfele aduse zeilor. De aceea, muzica îndeamna sufletul la râvnă pentru lucruri bune. Dar ea este și consolarea celor întristați. De aceea, celor ce sunt în doliu li se cântă din flaut, care alină durerea lor. Acestea fie zise în favoarea muzicii. Contra acestora se poate susține mai întâi că nu este ușor de recunoscut că unele melodii sunt prin natură stimulative ale sufletului pentru acțiune, iar altele reținătoare. Căci aceasta se întâmplă contrar opiniei noastre. Astfel cum se face că bubuitul tunetului – după cum spunea cel din școala lui Epicur – nu semnifică revelarea unui zeu, ci lucrul acesta li se pare numai profanilor și superstițioșilor, deoarece același bubuit se produce și dacă se ciocnesc alte corpuri – în același fel – între ele, ca la moara care se învârteste sau mâinile care aplaudă. Și tot astfel, cât privește melodiile cu caracter muzical, ele nu sunt prin natură unele în cutare fel și altele în altul, ci sunt considerate de noi ca atare”. Scepticismul în muzică reprezintă în lumea gr. spiritul iluminismului. Concepția muzicală realistă însa cedează din nou, iar în epoca perioadei alexandrine renasc vechile concepții religioase, mistice. Re prezentantul cel mai de seamă al acestei orientări este fără îndoială Plotin. În cadrul acesta se reiau vechile speculații matematice și cosmologice. Este fără îndoială epoca de decadentă a filosofiei clasice gr. Latini au preluat într-o oarecare măsură cunoștințele câștigate de gândirea muzicală gr., dar, în principiu, n-au trecut dincolo de comentarii. La Martianus Capella, în lucrarea sa *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, se stabilește sistemul celor șapte discipline: gramatica, dialectica și retorica, constituite în *trivium* și aritmetica, geometria, muzica, astronomia, constituite în *quadrivium*\* care, împreună, formează pentru tot ev. med. sistemul celor șapte arte liberale. Cu Boethius, care a trăit între 480 și 525 î. Hr., cancelarul lui Teodoric cel Mare, putem socoti încheiata epoca filosofiei muzicale antice. Cele cinci cărți, *De institutione musica*, constituie o prezentare generală a sistemului muzical gr., datorat de

Boethius în special lui Nikomahos și Ptolemeu, și pe care ev. med. le-a preluat, dezvoltându-le în felul său. (L.R.)

**greghesca** (cuv. it.), gen vocal în vogă în sec. 16, la Veneția, înrudit cu madrigalul\* și villanella\*. E scris pe texte în limba „greghesca” – un amestec de gr., dalmațiană, venețiană și istriană –, invenție a poetului și muzicianului Antonio Molino. Au scris g. Willaert, Rore, A. Gabrieli, Giaches de Wert, Costanzo Porta. (O.G.)

**gregoriană, muzică** ~. Termenul definește întregul repertoriu al cântului oficial al bisericii latine, cânt care a început să se organizeze și cristalizaze începând cu sec. 6–7, dezvoltându-se și îmbogățindu-se până în sec. 11; s-a păstrat cu unele neînsemnate și sporadice transformări, până în practica de cult actuală. G. a influențat și a fost la rândul ei influențată de dezvoltarea muzicii culte vest-europene; Denumirea provine de la numele Papei Grigore I, zis „cel Mare” (m. 604), care, în timpul pontificatului său, cunoscând neajunsurile organizării muzicii în bis., a procedat, conform tradiției, la reorganizarea și unificarea cântărilor bis. (dispersate în mai multe dialecte, în funcție de unele condiții regionale: *cânt ambrosian* sau *milanez, galican, mozarb*) obligatorii în oficierea zilnică a cultului pe parcursul întregului an. Este știut că modelul reformei g. l-a constituit muzica bizantină\*. *Gradualul* (2) și *antifonarul*\*, stabilite în sec. 6–7, s-au îmbogățit pe parcursul timpului cu noi cântece, care aparțineau unor noi sărbători religioase apărute ulterior [ex. secvențele (I, 1)]. Cântările care apar și azi în slujba bis. lat. (*proprium missae*, slujba morților – v. *reviem* (1), *ordinarium missae* – v. *misă*, imnurile *vecerniilor*\* etc.) aparțin fondului vechi al g. *Alleluia*\* are o origine mai recentă (sec. 11), celelalte fiind adaptări moderne. Caracteristicile g. au fost teoretizate de Guido d'Arezzo. Cunoaștem astfel faptul că g. folosește toate modurile (I, 3) ce se pot forma pe fiecare din treptele gamei (*do, re, mi, fa, sol, la*), fără alterații\*. Aceste moduri erau clasificate în 8 specii principale, 4 autentice și 4 plagale, diferențiindu-se prin relația care exista între nota care poate fi asimilată cu tonica (*finalis*\*) și aceea care se numește tenor (4), *repercussa*\* și poate fi asimilată cu dominantă\*. Autenticele au tenor-ul la cvintă\*. Aceste moduri sunt: *protus* (autentic și plagal), *deuterus* (autentic și plagal),

*tritus* (autentic și plagal) și *tetrardus* (autentic și plagal). În ritmica\* g., Guido d'Arezzo distinge 3 categorii: 1. cântări *prozaice* în ritm liber; 2. cântări *metrice*, măsurate sau aproape măsurate; 3. cântări asemănătoare poemelor *lirice*, în care sunt amestecate diferite ritmuri. La început, cântul a fost monodic\* (la unison\*, bazat pe melodiile stabilite: *cantus\**), apoi s-a cântat pe două, trei și mai multe voci (2), prima formă polifonică\* la două voci fiind *organum\**. *Cantus*-ul g., care nu putea fi modificat, devine *c. firmus\** și i se alătură o voce, care o urmează în octave\*, cvinte sau cvarte paralele. Organizarea pe 3 voci se numea *triplum\**, iar pe 4 voci, *quadruplum\**. Perioada de strălucire a g. se desfășoară între sec. 7 și 11, după care dezvoltarea polif. favorizează introducerea tot mai abundentă a *imnurilor* (1), *jubilațiilor*, *secvențelor* (I, 1), *tropilor* (3) etc., ducând la apariția unor genuri polif. noi, mai ample (cum sunt *misa*, *motetul\**), care au revitalizat multe din cântările bis. Pentru a stăvili aceste influențe și a păstra unitatea g., Conciliul de la Trento (sec. 16) impune o nouă reformă, excluzând tropii și cea mai mare parte a secvențelor din muzica de cult. În afara faptului că reprezintă repertoriul oficial al bis. lat., g., în forma sa stabilită de *cantus firmus*, a constituit o bază și un punct de plecare în studiul polif. și armoniei (III, 1), ba chiar, adeseori, compozitori renumiți (H Berlioz, S. Rahmaninov, P. Hindemith etc.; v. *Dies irae*) l-au folosit în lucrările lor. Tendințele de purificare a cântului g., mai ales în privința „armonizării” sale (denaturate printr-o tratare tonală), se manifestă la sfârșitul sec. 19, începând cu școala lui Niedermeyer. (M.M.)

**grelots** (cuv. fr.) v. **clopoței**.

**Griffel** v. **plectru**.



Grupet

**grifură** v. **digitație**.

**grosbois** (cuv. fr. [groboaj]), denumirea veche, în Franța, a instrumentelor aerofone cu ancie\* dublă,

de registru (1), grav, în contrast cu *hautbois* (v. oboi) denumire dată celor de registru acut. (W.D.)

**ground** (cuv. engl. [graund] „teren, fundament”). 1. Echivalentul englez al basului ostinat, de unde și numele de g. *bass* (v. ostinato). 2. Gen (I, 2) variațional (1) cultivat în Anglia începând din Renaștere\* și folosind procedeul basului ostinat. Este echivalentul *passacagliei\**. În cazul execuției în grup, vocile (2) superioare se improvizau adesea de către interpreți. Termenul de g. pare fi fost introdus de William Byrd. Purcell și John Bull tratează genul cu un deosebit rafinament. V. *background*. (A.M.)

**grpwl** (cuv. engl.) v. **dirty tones**.

**grup**, unitate a discursului melodic constituită prin juxtapunerea\* a două motive\*. Cu o circulație restrânsă în prezent, termenul g. a fost intens folosit către începutul sec. 20 de către H. Riemann, V. d'Indy și discipolii acestora. (S.R.)

**grupet** (< it. *grupetto*; „mic grup” < it. *gruppo*; fr. *double*; germ. *Doppelschlag*; engl. *turn*), formulă (1) melodică ornamentală notată prin semnul . Plasat deasupra unei note\*, semnul indică execuția a patru sunete și anume: a) cel situat la o secundă\* superioară față de nota scrisă; b) sunetul principal (nota scrisă); c) cel situat la o secundă inferioară notei scrise și d) din nou sunetul principal. Dacă semnul este plasat în dreapta unei note, el indică executarea notei scrise urmată de cele patru sunete enumerate mai sus. Semnul invers indică grupetul care începe cu sunetul aflat la secunda inferioară, trece prin nota principală, atinge sunetul secunde superioare și revine la nota principală. Semnele de alterație\* plasate deasupra sau dedesubtul semnului au efect asupra sunetelor superioare sau inferioare sunetului principal. V. *ornamente*. (I.R.)

**Grupul celor cinci**, denumire generică sub care sunt cunoscuți compozitorii reuniți în jurul anului 1860, pentru a da un impuls nou muzicii ruse.

Nucleul g. l-au constituit Balakirev și primul său discipol Cui. După scurt timp li s-au alăturat Musorgski, Rimski-Korsakov și Borodin. Înainte de a se impune prin operele lor, de valoare inegală, compozitorii din g. s-au afirmat prin programul lor estetic proclamat de criticul de artă V. Stasov, principalul purtător de cuvânt al grupării, pe care el o numea „mănușchiul puternic”. „Manifestul” celor cinci poate fi rezumat în câteva idei principale: valorificarea folc. rus și al popoarelor orientale ca principală sursă de inspirație; prioritate a formelor\* muzicale libere asupra marilor structuri clasice; căutarea unei fuziuni intime dintre cuvânt și sunet, considerată ca expresie a „adevărului vieții” (Musorgski: „în afară de adevăr, nimic nu este frumos; aș vrea ca personajele mele să vorbească pe scenă așa cum vorbesc oamenii vii, adevărați”); importanța precumpănitoare acordată operei\* și cântecului; reflectarea artistică – prin opere și „drame muzicale populare” (Musorgski) – a unor mari momente ale istoriei naționale. După aproximativ un deceniu de activitate comună, coeziunea g. se destramă, fără însă ca membrii săi să-și schimbe crezul. Acțiunea lor devine mai degrabă personală. De fapt, abia de atunci înainte (după 1870) încep să apară marile creații ale lui Musorgski, Borodin și Rimski-Korsakov, relevante pentru realizarea artistică a programului ideologic al g. Meritul istoric al „celor cinci” este de a fi proclamat necesitatea unei întoarceri a muzicienilor către izvoarele creației pop. și ale istoriei naționale. Prin răsunetul ei europ., acțiunea g. a depășit zona culturii ruse, deschizând drumul pentru dezvoltarea și afirmarea altor școli muzicale naționale.

*Bibliogr.:* Hoffmann, R., *Un siècle d'opéra russe*, Paris, 1946; Stasov, V.V., *Articole alese despre Musorgski*, Buc., 1954; Rimski-Korsakov, N., *Cronica vieții mele muzicale*, trad. rom., Buc., 1961; Gordeeva, E.M., *Grupul celor cinci*, trad. rom., Buc., 1962; Barraud, H., *L'École russe în: Histoire de la Musique, Encyclopédie de la Pleiade*, Paris, 1963. (R.G.)

**Grupul celor șase**, grupare reunind șase tineri compozitori francezi în jurul compozitorului de generație mai vârstnică, Erik Satie (1866–1925). A luat naștere în 1918 (după primul război mondial) în urma reprezentațiilor din 1917 de la *Baletele*

*ruse\**, cu baletul *Parade* (realizat de: Jean Cocteau – libretul; Pablo Picasso – decorurile și costumele; Massine – coregrafia; Erik Satie – muzica), care au provocat scandaluri teribile, atrăgând artiștii tineri de partea noutăților surprinzătoare care rupeau în mod deliberat cu ceea ce fusese până atunci expresie sensibilă (Debussy, Ravel), aducând un aer proaspăt, naiv, provocator, introducând cu dezinvoltură „licența muzicală”. Astfel muzica se apropia de revelația artelor produsă de Apollinaire și Picasso. Cei șase tineri compozitori se numeau: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud și Francis Poulenc. La început au fost cunoscuți sub denumirea de *Nouveaux jeunes* și își prezentau ideile novatoare și muzica în cadrul „întâlnirilor muzicale de la *Vieux-Colombier*”, a lui Jacques Cocteau, organizate de cântăreața Jane Bathori (descoperitoare de noi talente). Personalitățile lor erau foarte diverse, ca și gusturile, estetica și muzica însăși. Țelul însă comun: de a scăpa din închistarea impresionismului\* și a unor desfășurări post-wagneriene, militând pentru o muzică descătușată de vechile idei, orientată, pe de o parte, spre restaurarea sentimentului clasic (în special a celui fr.), iar pe de altă parte spre exaltarea realului. Jean Cocteau este acela care, la *Le coq et l'arlequin*, scrie manifestul acestei orientări revoluționare, muzicale și artistice. Numele de g. apare prima dată în articolul *Les cinq Russes, les Six Français et M. Erik Satie*, semnat de un redactor muzical al ziarului *Comoedia*. Grupul însă se destramă curând. Lucrarea care le reunește numele într-o creație comună este *Les mariés de la Tour Eiffel* (Jean Cocteau – libretul; Jean Hugo – decorurile și costumele; Georges Auric a compus *Uvertura*; Francis Poulenc – *discursurile generalului*; Germaine Tailleferre – un *quadrille*; Darius Milhaud – un *marș nupțial*; Arthur Honegger – un *marș funebru*). Deși nu reprezintă cu fidelitate spiritul g., lucrarea degajă totuși un aer de familie, o tinerete a unei epoci, o extraordinară dăruire către mișcare, pe un ton primitiv, naiv, amabil și turbulent. El se mai întâlnește în lucrările lui G. Auric, ale lui Fr. Poulenc (scrise între 1918–1925), în opera *Le boeuf sur le toit* de D. Milhaud, dar mai ales în muzica lui E. Satie, care desemnează o „epocă de întoarcere la simplitate”, la o estetică de căutare a purității esențiale. (M.M.)

**gudok** [*зудок*], instrument țărănesc, cu coarde și cu arcuș, răspândit în trecut la ruși. Are trei coarde, dintre care una pentru melodie iar celelalte două pentru acomp. [burdon (1)]. (L.B.)

**guidamani** v. **chiroplast**.

**guimbarde** (cuv. fr.) v. **drâmbă**.

**guiro** (cuv. it.), instrument popular indian din America Latină, introdus în orch. simf. în urmă cu câteva decenii. El este format dintr-o tigvă, care are pe o porțiune din suprafața sa niște nervuri (în relief). Cu o baghetă mică de metal (10–12 cm) se freacă nervurile, obținându-se un zgomot asemănător cu răcăiala. Echiv. engl. *gourd*. (A.P.)

**guitar** (cuv. engl.) v. **chitară** (II, 1).

**guitare** (cuv. fr.) v. **chitară** (II, 1).

**guitare d'amour** (cuv. fr.) v. **arpeggione**.

**guitarra** (cuv. sp.) v. **chitară** (II, 1).

**gu qin** v. **qin** (ch'in).

**gusan**, cântăreț popular-profesionist, poet și autor de texte, din Armenia. În ev. med., **g.** era strâns legat, prin arta sa sincretică (cântăreț, instrumentist, dansator), de teatru. Astăzi **g.** este numele generic al oricărui interpret pop. profesionist. **G.** contemporan, care a preluat arta vechilor așugi\*, și-a cristalizat mijloacele de expresie transmise de tradiție, îmbogățindu-le totodată în funcție de gustul și cerințele de expresie actuale. v.: *akîn*.

*Bibliogr.*: Manouk Manoukian, *La musique des goussannes contemporains*, în: RRHA/TMC, 10, nr. 1, 1973. (G.F.)

**guslar** [*гусляр*], rapsod popular (instrumentist și interpret vocal), la majoritatea de popoarele slave.

**guslă** (**gusle**), instrument cu o singură coardă și cu arcuș, răspândit în Iugoslavia, ce servește cântăreților populari (*guslari*) în acompanierea cântecelor, ale celor epice în special. Coarda îndepărtată de gâtul instr. nu permite călcarea ei propriu-zisă (grifura\*) ci numai atingerea ei și obținerea, în consecință, a flageoletelor (1).

**gusli** [*гусли*], instrument vechi rusesc. Poate fi văzut pe manuscrise din sec. 14, ceea ce înseamnă că a existat în tradiția poporului rus chiar mai devreme. Se cântă ținându-se pe genunchi prin ciupirea sau lovirea coardelor. În forma modernă poate avea până la 30 de coarde. Este instr. de acompaniament. (L.B.)

**guslice**, vechi instrument cu trei coarde (una pentru melodie și două pentru acompaniament; v. burdon (1) și cu arcuș, întâlnit sub acest nume în Iugoslavia. (L.B.)

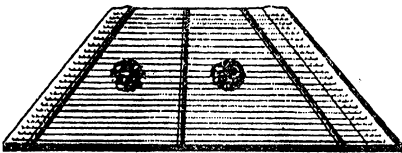
**gymel** (cuv. engl. [dʒimel], „geamăn”), formă polifonică\* primitivă, apărută în ev. me. târziu. **G.** constă în desfășurarea melodică a unui cânt pe două voci (2), care se mișcă paralel la distanță de terță\*. Guglielmus Monachus consideră că **g.** ar fi de origine engl., deoarece compozițiile polif. engl. ale sec. 13 foloseau cel mai adesea terțele și nu cvintele\* și cvartele\*, care erau preferate în Italia și Franța. **G.** este, astfel, un *organum*\* în terțe paralele specific engl., așa cum *organum* în cvinte și cvarte paralele este specific fr. Dealtfel, pentru lucrări asemănătoare din aceeași perioadă, însă din alte țări decât Anglia, se folosea denumirea lat. de *cantus gemellus*. (A.M.)



**h** numele notei *si*\* în nomenclatura alfabetică germană provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din ev. med. Semnul provine din întrebuintarea caracterului de tipar al literei H. pentru *B\* quadratum*, , becar\*). În nomenclatura alfabetică engl. se folosește tot *B*, ca la latini, pentru *si*. *V. solmizație; cifraj; major; minor; mod.*

**habaneră** (< sp. *habanera*), dans spaniol în mișcarea legănată moderată (măsura 2/4) cu un ritm caracteristic: *Lucrări celebre; h.* din opera *Carmen* de Bizet; **h.** din *Rapsodia spaniolă* și *Pieșă în formă de h.* de Ravel. (I.R.)

**Hackbrett** (cuv. germ.; lat. *psalterium*; it. *salterio tedesco*; fr. *tympanon*; engl. *dulcimer*), instrument cordofon medieval considerat ca fiind strămoșul țambalului\*. Peste o cutie de rezonanță\* plată, de formă trapezoidală, prevăzută cu orificii de vibrație, erau întinse mai multe coarde (de intestin sau de metal), acționate prin ciupire sau prin lovire cu baghete (2). (W.D.)



Hackbrett

**haemisphaericum v. laută.**

**haidăul v. fecioreasca (1).**

**haiducească, (haiducec) 1. Baladă (IV) h.**, cântec epic popular care reflectă lupta poporului împotriva asupritorilor externi și interni; haiducul „vrea să restabilească cumpăna dreptății” (Al. Russo), el ajută pe cei asupriți, de aceea poporul i-a conferit cele mai înalte calități, adesea hiperbolizate. Producție poetic-muzicală de largă respirație epică, de mari dimensiuni, ale cărei

mijloace de expresie au fost grefate pe vechiul fond al baladelor eroice-vitejești, **B.h.** se grupează tematic în două categorii: **b.h. antiotomane și antițătărești** (ciclul Novacilor, Badiu, Tănizlav, Tătarii și robii, Doicin Bolnavul, Marcu Viteazu, Stanislav) și **b.h. împotriva asupritorilor interni** (Pintea Viteazul, Corbea, Toma Alimoș, Miu, Gheorghilaș, Radu Anghel, Ion ăl Mare, Botea, Codreanu, Iancu Jianu, Pantelimon, Bujor, Stoian etc.). Recitativul\* epic este stilul propriu **b.h.**, iar în unele zone, textul poetic se așterne pe melodii de cântec (I, 1) liric. **B.h.** au avut o perioadă de înflorire în sec. 17–19. Unele teme ale **b.h.** se întâlnesc și în folc. popoarelor sud-dunărene. 2. **Dans. h.**, dans pop. românesc care a luat naștere în mediul haiducec. Primele notații de **d.h.** le deținem din sec. 16 (o melodie în colecția lui Jan de Lublin, două melodii în colecția de la Dresda), iar din sec. următor sunt consemnate trei variante ale melodiei din colecția Jan de Lublin, intitulate: *Dansul al IV-lea în 6; Dansul lui Lazăr Apor și Dansul Coloman* (în *Codex Caioni*). Melodiile *Haiducky* (pol.) sunt variante ale cunoscutului dans Banul Mărăcine\*. Sulzer clasifică dansurile românești în: **d.h.**, *dansuri mocănești* și *dansuri cătănești*, iar Densușianu subliniază apropierea dintre folc. haiducec și cel păstorec. **D.h.** se caracterizează prin complexitatea coregrafică (pași și figuri de virtuoizitate), utilizarea unei recuzite speciale, spectaculozitate (Ghircoiașiu). În repertoriul actual se mai păstrează unele dansuri bărbătești numite *Haiduceasca*, fără vreo asemănare melodică sau coregrafică cu **d.h.**

*Bibliogr.:* Sulzer Fr. J., *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II, Viena, 1781; Densușianu Ov., *Viața păstorească în poezia populară*, Buc., II, 1923; Ghircoiașiu, R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, Buc., 1963; Iorga, N., *Studii și documente*, vol. VIII; Pompiliu, M., *Balade*

populare române, Iași, 1870; Delavrancea, B., *Din estetica poeziei populare*, Buc., 1913; Ionescu-Nișcov, Tr., *Haiducia și cântecele haiducești*, în: *Rev. folc.* 3, nr. 2, 1958; Pop Reteganul, I., *Pintea Viteazul*, Brașov, f.d.; Alecsandri, V., *Groză, ultimul haiduc român* în: *Columna lui Traian*, Buc., 1873; Brăiloiu, C., *Cântece bătrânești din Oltenia, Moldova, Muntenia și Bucovina*, Buc., 1930; Comișel, Emilia, *Preliminarii la cunoașterea eposului popular cântat* în: *Rev. folc.*, 5-6, 1962, Caraman, P., *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în: *Anuarul arhivei de folc.*, 1, 1932; Prichici, C., *Geneza melodică a baladei Pintea Viteazul*, în: *Rev. folc.*, 4, 1957; Cosma, L.O., *Hronicul muzicii românești*, vol. I, Buc., 1973. (E.C.)

**Hakenharfe** (cuv. germ.) v. **harfă**.

**halil**, instrument aerofon cu ancie\* dublă, un tip de oboi\* rudimentar, utilizat de evrei în antic. (W.D.)

**halling**, dans popular norvegian, în tempo (2) viu și în măsură binară\*. Melodia sa se execută la hardingfele\*. Grieg l-a utilizat în *Suita lirică*. (Cl.L.F.)

**Hammond, orgă** ~ v. **electrofone, instrumente; orgă electronică**.

**Handöoline** (cuv. germ.) v. **armonică (1)**.

**hand drum** (cuv. engl.) v. **tamburină**.

**Handharmonika** (cuv. germ. „armonică de mână”) v. **armonică (1)**.

**Handtrommel** v. **tamburină**.

**hang 1**. Numele ce se dă în folclorul românesc tubului lung, ce produce sunetul invariabil ca înălțime al cimpoiului\*. Sin.: *băzoi*. 2. *P. ext.*, mod simplu de acompaniere vocală sau instr. de tipul isonului\* [v. și *burdon (1)*]. (Expr.: „a ține h.”). (L.B.)

**happening** (cuv. engl.) v. **sincretism; compoziție (1)**.

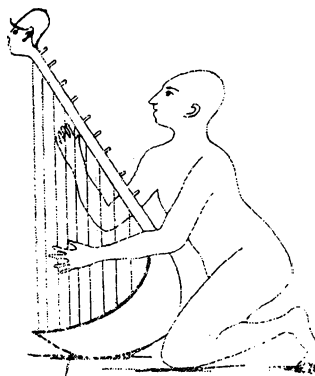
**hardingfele** (cuv. norvegian), instrument cordofon cu arcuș, de forma violei\*, însă de dimensiuni mai reduse, popular în Norvegia. Cele patru coarde întinse peste tastieră\* și cele patru coarde simpatice\* au un acordaj diferit, în funcție de regiuni. (W.D.)

**harfă** (harpă) (it. *arpa*; fr. *harpe*; germ. *Harfe*; engl. *harp*; rus. *а́рдá*), instrument cordofon fără tastieră cu coarde ciupite, de origine străveche, cunoscut de multe popoare, sub diferite numiri; *magadis (1)* la greci [*μάγαις*], *nablium* la romani, *trigonon* la sirieni [gr. *τρίγωνον*], *kinnor* la evrei,

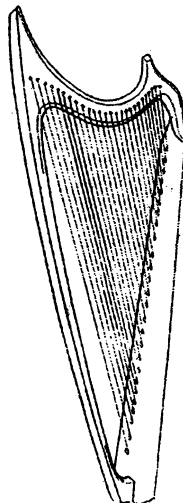
*lebed* la popoarele din Asia Centrală etc. Primele instr. aveau forma unui arc, formă prin care este redată și de hieroglifele și basoreliefurile egiptene. H. „eoliană”, populară în Elada, de formă pătrată, montată în aer liber, emitea la atingerea brizei sunetele armonice\* ale fundamentalelor respectivelor coarde.

În Europa, h. apare probabil pentru prima dată la popoarele nordice. În sec. I î.Hr., istoricul roman Diodor din Sicilia pomeneste de h. „gotică”. Un alt tip *clarsach* este cunoscut de celți în sec. 9. Denumiri ca *chitarra anglica*, h. „nordică”, h. „irlandeză” justifică de asemenea presupunerile referitoare la originea nordică a h. pe continentul nostru. Aceste instr. aveau deja trei părți esențiale: cutia de rezonanță\* (așezată în partea inferioară a instr.), consola și coloana de susținere, care le unește sub forma unui triunghi. Între cutia de rezonanță și consola sunt montate un număr oarecare de coarde, accesibile din ambele părți ale instr. În procesul de evoluție a h., în sec. 13,

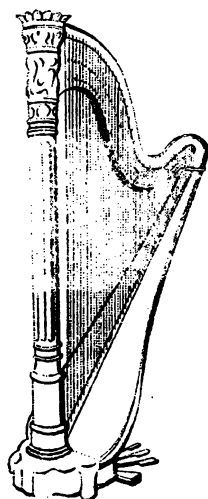
apare, pentru o scurtă perioadă, un tip denumit *psalterion* (cuv. lat. provenit din gr. *ψαλτήριον*; it. *arpanetta*, *arpa doppia*; germ. *Spitzharfe*, *Doppelharfe*, *Harfenett*, *Rotta*, *Rotte*), având cutia de rezonanță plată, așezată vertical, coardele fiind întinse pe ambele părți ale acesteia. Acordajul (1-2) h., indiferent de numărul coardelor, era diatonic\*, rămas ca atare până în zilele noastre. Pentru a putea



Harfă egipteană



Harfă gotică



Harfă contemporană

utiliza **h.** în diverse tonalități (2), în sec. 17 s-a construit un tip numit *Hakenharfe* (germ.) **h.** cu „cârlige”, cu ajutorul cărora coardele puteau fi scurtate cu un semiton\*. În sec. 18, Christian Hochbrucker construiește o **h.**, la care același efect se poate obține prin utilizarea a 7 pedale (1). Georges Cousineau și Sébastien Érard perfecționează acest mecanism în așa fel încât coardele pot fi scurtate cu două semitonuri. Acest instr., denumit **h.** cu două creștături, are 47 de coarde și o întindere între *do bemol*<sup>2</sup> – *sol diez*<sup>4</sup>. Fixând cele 7 pedale în prima creștătură, acordajul inițial de *do bemol* major se schimbă în *do* major. Fixarea pedalelor în a doua creștătură transformă acordajul în *do diez* major. Astfel, la **h.** contemporană se pot executa lucrări în toate tonalitățile. Pedalele sunt unite cu mecanismul de scurtare a coardelor prin sârme de oțel care trec prin interiorul coloanei de susținere. Fiecare pedală acționează simultan asupra tuturor coardelor acordate identic. Prin fixarea potrivită a pedalelor, coardele învecinate pot fi acordate și enarmonic (2), cu excepția sunetelor *re, sol, la* (de ex. *do diez – re bemol, mi diez – fa, sol, la diez – si bemol*). Coardele sunt acordate (2) cu ajutorul unei chei de acordaj. În Franța s-au construit și harpe cromatice (cu 80 de coarde) și un tip mai mic denumit *harpe-luth*, care nu s-au impus. Începând cu Berlioz și Liszt, **h.** este tot mai frecvent utilizată în orch. simf. și de operă. Romanticii au folosit-o ca instr. de acomp., impresionistii și îndeosebi compozitorii contemporani utilizează toate posibilitățile instr. (flageolette [1], *glissando*\*-uri, ciupirea coardelor pe lângă cutia de rezonanță, „sunete fluide” etc.).

*Bibliogr.*: Zabel, A., *Ueber Verwendung der Harfe im Orchester*, 1894; Grossi, M. V., *L'Arpa ed il suo meccanismo*, 1911; Zingel, H. J., *Harfe und Harfenspiel*; Popescu, B., *Instrumentele orchestrei simfonice*, 1948, Darvas, G., *Évezredék hangszerei*, 1961; Pașcanu, A., *Despre instrumentele din*

*orchestra simfonică*, 1962; Casolla-Mortari, *Tehnica orch. contemporane*, cd. rom., Buc., 1964; Dcmian, W., *Teoria instrumentelor*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W.D.)

**harfă eoliană** v. **harfă**; **sunet**.

**Harfe** (cuv. germ.) v. **harfă**.

**Harfenett** (cuv. germ.) v. **harfă**

**harp** (cuv. engl.) v. **harfă**.

**Harlem** v. **stride**.

**harmonia** (< gr. ἀρμονία) v. **armonie** (II, 1).

**harpe** (cuv. fr.) v. **harfă**.

**harpe-luth** (cuv. fr.) v. **harfă**.

**harpo lyre** v. **liră-chitară**.

**harpischord** (cuv. engl.) v. **clavecin**.

**hațegana**, joc\* popular românesc, de perechi, răspândit în S Transilvaniei. Are două părți: 1) o plimbare a perechilor în cerc, în sensul invers rotirii acelor de ceasornic; partenerii, situați lateral unul față de celălalt, se țin de mână (bărbatul dreapta, femeia stânga); 2) o învărtire rapidă în ambele sensuri cu treceri pe sub mână (piruete) ale femeilor pe fiecare sfârșit de frază\* muzicală. Alternarea părților se face pe strigături\* de comandă. Ritmul este binar\* iar mișcarea vioaie cu pași simpli însoțiți de multe strigături. V. *învărtita*. (C.C.)

**Hausmusik** (cuv. germ. „muzică de casă”), muzică scrisă pentru amatori\* (spre deosebire de muzica de cameră\* care este destinată virtuozilor profesioniști). Lui Hindemith i se datorează punerea în valoare a genului (ca și a „muzicii de școală” - *Schulmusik*, adresată școlărilor și studenților muzicieni). V. *Gebrauchsmusik*. (I.R.)

**hautbois** (cuv. fr.) v. **oboi**; **gros-bois**.

**hautbois d'amour** (cuv. fr.) v. **oboe d'amore**.

**hautbois de chasse** (cuv. fr.) v. **oboe da caccia**.

**haute-contre** (cuv. fr.) v. **falsețist**; **voce** (2); **tenor** (1).

**havaiană** v. **chitară** (II, 7).

**hărtăgul** v. **învărtita**.

**hăulit**, gen (I, 3) muzical al foclorului\* românesc, cu funcție și structură proprie, cunoscut îndeosebi în zonele subcarpatice. Terminologie pop. variată: „ăulit”, „aguguit”, „huhurezât” etc. G. Breazul îl definește ca un străvechi obicei românesc de primăvară, format din „câteva sunete, primele pe care le produce coloana de aer închisă într-un tub acustic”, practicat de copii. **H.** se menține în două forme: independent și inclus în alte genuri precum în doină\*, cântec (I, 1). Practicat de copii și adulți, în prima formă are

funcție de apel, de semnal\* de la distanță sau ca exprimare a bucuriei la venirea primăverii; în cea de-a doua formă apare la sfârșitul strofei sau al unor secțiuni („strofe elastice”). Are trăsături specifice *Jodler*\*-ului; emisiune vocală caracteristică, trecere constantă de la registrul (I) de piept la falset\*, intervale\* mari, profil descendent și instr., utilizarea armonicilor\* naturale ale unui sunet de bază, glissando\*. **H.** este alcătuit dintr-un motiv\* repetat liber, cu ușoare variații\* ritmico-melodice, urmat de un sunet lung și, uneori, un glissando. Materialul sonor extrem de redus este grupat în motive prepentatonice (v. pentatonică) sau în scări acustice (v. gamă). Sunt folosite câteva vocale sau silabe: *ă-u*, *ngă-u-ă*; *ă-lă-u* etc.

*Bibliogr.*: Breazul, G., *Patrium Carmen*, Craiova, 1943; Brăiloiu, C., *À propos du Jodel* în: *Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Basel, 1949; Hornbostel, E. M., *Entstehung des Jodelns* în: *Basler Kongressbericht*, 1924; Georgescu, C., *Hăulitul din Oltenia subcarpatică*, în: *Rev. folc.*, 2, 4, 1966; Wiora, W., *Jodeln*, în: *MGG*, vol. 7, Kassel, 1949. (E.C.)

**Heckelphon** (cuv. germ.), numele instrumentului de suflat din lemn, construit în 1904 de Wilhelm Heckel. De dimensiunea unui fag., dar având o grifură (degetație\*) și un mod de execuție tipice oboiului\* (respectiv cornului englez\*), **H.** moștenește, într-o formă modernizată, ob.-bariton. **H.** sună cu o octavă\* mai jos decât ob. (A.P.)

**helicon 1.** Instrumentul cu 9 corzi care servea, ca și monocordul\*, numai demonstrațiilor acustice. 2.

Instr. de suflat de alamă de dimensiuni foarte mari, introdus în fanfară (6). Face parte din familia fligomului (2). Tubul său, cu capătul foarte larg, are formă circulară. **H.** se poartă în jurul corpului, sprijinit pe un umăr. **H.** este acordat în *fa, mi bemol, do și si bemol*. În orch. simf. îi corespunde tuba\*. *V.*: *susafon*; *bombardon*. (A.P.)

**hemiambus** (< gr. ἡμίαμβος, ἡμί- [hemi], „jumătate” + iamb\*), în prozodia\* greco-latină, desemnează dimetrul iambic catalectic:  $\cup - \cup - / \cup - -$ . (A.M.)

**hemidiapente**, în muzica gr., antic. și în cea med., denumirea cvintei\* micșorate. Echiv. lat.: *semitritonus* (v. triton).

**hemiditonos** (cuv. gr.) în muzica antică gr. și în cea medievală, denumirea terței\* mici. Echiv. lat.: *semiditonos* (v. diton).

**hemiolă 1.** în teoria greacă\*, interval\* ce conține o unitate de aprox. un sfert de ton sau *diesis*\* plus jumătatea sa:  $1/4 + 1/8 = 3/8$ . Acest termen a dat numele uneia dintre cele trei nuanțe ( $\chi\rho\alpha\acute{\iota}$ , *chroai*) ale genului (II) cromatic\*. 2. Transformarea unei pulsații ternare\* într-una binară\* (ex. 1) și invers; inserarea în măsuri\* de sens contrar a unei pulsații ritmice binare\* sau ternare\*. **H.** frânează scurgerea regulată a accentelor (III, 1) metrice, pregătind, de obicei, sfârșitul părții\* sau al secțiunii (ca în courantă\*). Motivele\* ritmico-melodice „rotative”, frecvente în muzica mai nouă, se bazează pe același principiu (ex. 2). *V. battuta*; *furiant*. (G.F.)

ex. 1 Allegro vivace

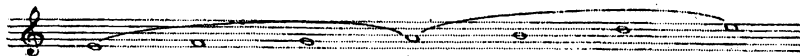
(Beethoven, Simfonia nr. IV, p. a III-a)

ex. 2 Allegro con spirito (♩ = 132)

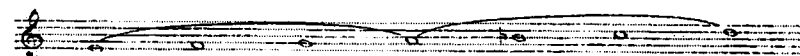
(Enescu, Sonata pentru pian nr. 3, p. a III-a)

**heptacord** (gr. ἑπτάχορδος [eptahordos], de la ἑπτά, „șapte” și χορδή, „coardă”) 1. Scară\* muzicală de 7 trepte\*. 2. Adj., termen ce se aplică instr. muzicale cu 7 coarde, ex. *liră heptacordă*. 3. La vechii greci, sistem de acordaj\*. Există mai multe versiuni asupra originilor tradiționale ale acestuia, care au însă un punct comun: toate menționează numele lui Terpandru. După singura versiune considerată istorică, Terpandru ar fi moștenit lira\* cu patru coarde, el adăugându-le pe celelalte trei. ■ **H.** rămâne mult timp în uz, chiar și după introducerea octacordului\* de către Pitagora, dar nu atât din respect față de tradiție, cât mai ales din cauza încărcăturii simbolice a numărului 7. ■ Al doilea tetracord\* al h. avea două aspecte, după concepția lui Terpandru (1) și după cea a lui Pitagora (2). 4. Instr. din familia violelor\*, inventat de Vuillaume (sec. 18) cu ambitus-ul\* între *basse de viole* (v. *viola da gamba*) și violoncel\*; n-a fost întrebuințat în concert (1). (A.J.)

ex. 1



ex. 2



Heptacord (1)

**heptapodie** (< gr. de la ἑπτά, „șapte” și πούς, „picior”), în prozodia\* antică, vers format din 5 *dactili\** și 2 *trohei\**: – UU / – UU / – UU / – UU / – UU / – UU / – U. (A.M.)

**heptatonie (heptacordie)**, totalitatea sistemelor (II, 3) sonore alcătuite din 7 sunete diferite dispuse alăturat prin tonuri\* și semitonuri\*, spre deosebire de alte sisteme sonore cum ar fi: pentatonic\* (5 sunete dispuse alăturat și prin salturi), pentacordic\* (5 sunete alăturate), hexatonic (6 sunete ce se succed prin tonuri întregi; v. hexatonică, gamă) sau hexacordic\* (6 sunete dispuse treptat prin tonuri și semitonuri), h. stă la baza sistemului [tonal] diatonic\*. În cadrul sistemului modal (1), alături de scări cu mai puțin de 7 sunete, se întâlnesc și moduri heptatonice diatonice sau cromatice\*. (C.S.)

**hermeneutică (muzicală)** v. analiză; fenomenologia muzicii.

**herophon** v. mecanice, instrumente.

**hertz (simbol Hz)** v. frecvență.

**heruvic, imnul** ~ (< gr. χερουβικός ύμνος, „imnul heruvimilor”) (în liturghia\* biz.), cântare melismatică\* în stil\* papadic. Datează din sec. 6 (cf. Maas, Paul, *Frühbyzantinische Kirchenpoesie, I, Anonyme Hymnen des V. – VI. Jahrhunderts*, Bonn, 1910, p. 11). Imnul se cântă la liturghie, în timpul ieșirii cu Cinstitele Daruri (μεγάλη Ἐΐσοδος). Există h. duminicale (un singur text pentru toate duminicile) și h. speciale (la Liturghia Darurilor mai înainte sfințite, în Joia și Sâmbăta mare). Numele provine de la primele cuvinte ale imnului: Οἱ τὰ χερουβίμ μυστικῶς εἰλονίζοντες. (N.M.)(D.S.) ■ Odată cu introducerea în bis. ort. a polif. corale *a cappella\** h. a devenit un imn (1) important, cu legături abia perceptibil cu stilul melismatic originar, construit, în funcție de înțelesul textului, după principiul motetului\*. Forma\* sa este de obicei: AA'B, unde A și A' sunt în tonalitate (2) majoră\* iar B la

omonima\* minoră\* a acesteia (ex. h. de Bortneanski și de Musicescu). (G.F.)

**Heruvico-chinonicar**, volum de muzică psaltică ce cuprinde heruvice\* și chinonice\*. (N.M.)

**hexacord** (< lat. hexachordum), scară de șase sunete diatonice\* care alcătuiesc o formație intervalică fixă (succesiunea ton\*–ton–semiton\*–ton–ton), având totdeauna semitonul în centru, scară pe care Guido d'Arezzo și-a bazat sistemul propriu de solmizare\* (inceputul sec. 11), utilizat ca mijloc didactic de predare a cântului. Deoarece pe atunci erau admise și practicate numai semitonurile numite astăzi *mi-fa*, *si-do* și *la-si bemol*, h. puteau fi numai trei (fig. 1). Sunetele lor purtau aceleași nume (*ut... la*), deși poziția pe scara înălțimilor (2) nu era aceeași. Denumirea h. erau în dependență de nota noastră *si\**. Astfel h. *natural* (*do... la*) nu-l cuprindea pe *si*; h. *dur* (lat. *durum*) (*sol... mi*) îl cuprindea pe *si* *becar*, iar h. *moale* (lat. *molle*) (*fa... re*) pe *si bemol*. Numele dat ultimelor două h. provenea de la grafia

literei  $b^*$ ; colțuroasă, *dură*, în primul caz (*b quadratum* sau *b quadrum*), și rotundă, „moale” (*b rotundum* sau *b molle*) în al doilea. Se mai adăuga faptul că intonarea cu *si becar* a intervalului *fa-si* crea o impresie de asprime, de duritate („*Si contra fa est diabolus in musica*”; v. triton), pe când intonarea cu *si bemol* elimina această duritate. În perspectiva istorică a teoriei\* muzicale, h. au fost în ev. med.

cea ce erau tetracordurile\* în antic. gr. și ceea ce este astăzi octava\*. Înainte de Guido se vorbea numai de tetracorduri, iar după el numai de h. Abia după 1700 octava a început a avea importanța actuală. ■ Căutând un mijloc pentru fixarea în memorie a intonației celor 3 h. cu structura lor fixă, Guido a găsit un imn greg. dedicat Sf. Ioan Botezătorul și atribuit lui Paolo Diacono (anul 770),

Ut que ant la xis Re so na re fi bris

MI

MI

FA

SOL

LA

Sanc te Io an nes.

Cele trei unități de solfegiere folosite de Guido d'Arezzo în solmizare\*:  
„Hexacordum naturale”, „h. moale” și „h. durum”.

Hexacord natural

c d e f g a  
(ut re mi fa sol la)

Hexacord cu bemol  
(h. moale)

f g a b c d  
(ut re mi fa sol la)

Hexacord cu becar  
(h. dur)

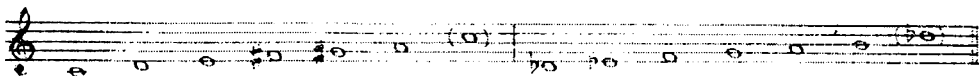
g a b c d e  
(ut re mi fa sol la)

Hexacord

ale cărui emistihuri începeau fiecare, în ordine, cu succesiunea tipică a intervalelor h.: ton-ton-semi-ton-ton-ton (fig. 2). Prima silabă a fiecărui emistih (formând succesiunea *ut ... la*) a fost aplicată sunetelor celor trei h., indiferent de înălțimea reală a sunetelor. Ca urmare, o silabă oarecare, de ex. *sol*, nu era suficientă pentru determinarea fără echivoc a poziției notei pe scara celor 20 de sunete folosite de Guido (lui *sol* îi corespundea trei sunete diferite). De aceea în teoria sa a solfegierii (v. *solmizare*), Guido a adoptat un sistem de notare și citire a notelor compus dintr-o literă urmată de 1-3 silabe. (Ex.: cel mai grav *sol* se numea Γ (*gamma*)-*ut*, cel din octava superioară *G-sol-re-ut*, iar ultimul *g-sol-re-ut*. (Adoptând h. natural, Guido nu mai avea nevoie de cea de a șaptea notă (*si* de mai târziu) și, împreună cu celelalte două h., evita tritonul *fa-si*, „teroarea” teoreticienilor din ev. med. Este greșită ideea că

hexatonică, gamă ~, gamă\* muzicală formată din 6 sunete, despărțite între ele prin intervalul\* de secundă\* mare. Se mai numește și scară hexatonală, gamă prin tonuri (întregi), modul\* mărit (pe toate treptele putându-se construi acorduri\* mărite din materialul sonor al gamei), gama lui Debussy (compozitorul care a utilizat-o cel mai frecvent, cu înalte rezultate artistice) și modul 1 cu transpoziție limitată (în sistemul de moduri stabilit de Messiaen). Simetria\* perfectă a acestei scări, așezarea echidistantă a tuturor treptelor și absența intervalelor de semiton\* fac imposibile ierarhizările tonale. Oricare din cele 6 sunete poate fi luat ca punct de plecare, fără a constitui propriu-zis un centru tonal sau o finală\*. În sistemul temperat\* există două scări hexatonice diferite, complementare între ele. (A.R.)

**higheghe** v. *violină*.



Gamă hexatonică

Guido a introdus denumirile silabice pentru a înlocui cu ele literele moștenite din antic. greco-romană (v. *notație*). Adevăratul scop a fost acela de a ușura fixarea în memorie a sunetelor h. natural, intonând cu precizie imnul citat. (D.U.)

*Bibliogr.*: Riemann, H., *Geschichte der Musiktheorie vom neunten bis neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig, 1898; Pannain, G., *Lineamenti di storia della musica*, Napoli, 1922; Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, cd. din 1925; Magni-Dufflocq, E., *Tesi di storia della musica*, Milano, 1935; Chailley, J., *La notation musicale*, cap. în „*La musique des origines à nos jours*” (coordonator N. Dufourcq), Paris, 1946.

**hexametru** (< gr. τὸ ἑξάμετρον, de la adj. ἑξάμετρος [sc. τόμος], dein ἕξ, „șase” + μέτρον, „măsură”), vers specific genului epic, cultivat de Homer, Hesiod ș.a., introdus în limba latină de Ennius și preluat de Lucrețiu, Virgil, Horațiu ș.a. E format din 6 picioare (1) dactilice sau spondeice și se prezintă sub două aspecte: h. *dactilic* (cel mai frecvent): - U / - U / - U / - U U / - U U / - U / și h. *spondaic*: - U / - U / - U / - U U / - / - U. Sin.: *eroic* (ἠρσιχός), adică *hexametru dactilic catalectic*. (A.M.)(D.S.)

**high-hat** (cuv. engl.) v. *talgere*.

**hiper-** (**hyper-**) (< gr. ὑπέρ, „deasupra, peste”), prefix folosit în terminologia muzicală pentru a indica: 1. un interval\* superior față de un anumit sunet de referință, ex.: hiperdiapente, cvinta\* superioară. 2. în sistemul vechilor moduri (I, 1) gr. (v. și greacă, muzică), un mod format la cvinta superioară față de cel original, prin transpunerea\* tetracordului\* grav al modului original la octava\* superioară (hiperdorian, hiperlidian, hiperfrigian, hipermixolidian); v. *systema teleion*. Echiv. lat. *super-*. Ant. *hipo\**.

**hipo-** (**hypo-**) (< gr. ὑπό, „sub, dedesubt”), prefix folosit pentru a indica: 1. Un interval\* descendent față de un anumit sunet. 2. Un mod\* plagal, format față de cel autentic fie la o cvintă\* descendentă, în sistemul modurilor (I, 1) gr., fie la o cvartă\* descendentă, în sistemul modurilor (I, 3) medievale.

**hipodiapente** v. *diapente*.

**hipodiatesaron** v. *diatesaron*.

**hipponactic** v. *choliamb*.

**his**, *si\** *diez\**, în terminologia muzicală germ.

**hisis**, *si\** *dublu diez\**, în terminologia muzicală germ.

**hodoroaga**, joc\* popular românesc, de bărbați, întâlnit în S Transilvaniei și în Dobrogea. Se joacă în cerc cu brațele prinse în lanț. Are ritm\* asimetric

(  $\frac{3}{4}$  ♩ ♪ ♫ ), melodie proprie și mișcare moderată; pași simpli cu deplasări bilaterale alternând cu pași săriți încrucișați (în față și în spate) executați pe direcția inversă rotirii acelor de ceasornic. Alternanța se face la comandă. Sin: *schioapa*. (C.C.)

**Holzblock** (cuv. germ.) v. **lemn** (1).

**homotonie** v. **irmos**; **prosomie**.

**hoquetus** ([h]ochetus; [h]oketus) (cuv. latinizat din fr. veche: *hoquet* sau *hocquet* „sughit”, < probabil din arabul *al-qat*; germ. *Hoket*; engl. *hocket*; it. *ochetto*) 1. Tehnică de compoziție cultivată cu precădere în Franța, Italia și Anglia în perioada polifoniei\* vocale a ev. med. timpuriu, constând în decuparea unei linii melodice în segmente scurte (decupare denumită în epocă *truncatio vocis*) și repartizarea acestora la două voci (2). Vocile angrenate în **h.** pot coexista cu una-două voci independente, plasate deasupra sau dedesubtul lor (vezi exemplele, preluate din enciclopedia Fasquelle). Primele lucrări elaborate în **h.** sunt clausule(2)-le la două voci și organum\*-urile la trei voci ale compozitorilor școlii de la Notre-Dame (sec. 12–13; v. *Ars Antiqua*). Tehnica **h.** se consolidează și generalizează în sec. 13–14, când este preluată în motete\* – în special în secțiunile mai tensionate ale acestora (Ph. de Vitry,

G. de Machaut) – și apoi în muzica instr. Începând din veacul al 15-lea, **h.** cedează în favoarea unor modalități componistice mai complexe. 2. Specie muzicală care utilizează intensiv sau exclusiv tehnica **h.** (1), specie tipică pentru sec. 13. (S.R.)

**hora bradului**, joc\* popular românesc, ritual, care face parte din ceremonialul nupțial, în Muntenia. Se joacă sâmbătă seara sau duminică dimineața când se împodobește bradul de nuntă. Iau parte în general tineretul și familiile mirilor. Coregrafic, este o horă (1) obișnuită din repertoriul local care capătă funcția ceremonială în momentul respectiv. (C.C.)

**hora din căluș**, joc popular românesc care face parte din complexul *călușului\**. Se execută la sfârșit și iau parte și spectatorii. De cele mai multe ori călușarilor li se dau copii în brațe, în timpul jocului, în credința că ei vor fi feriți de boli. Din punct de vedere coregrafic, este o variantă obișnuită de horă (1) care capătă funcția rituală în momentul respectiv. (C.C.)

**hora la patru** v. **rustemul**.

**hora (horea) miresii** 1. Cântec (I, 4) ceremonial de nuntă, cu mai multe variante, răspândit în Transilvania, Țara Crișurilor și Maramureș. Se cântă de către nuntași, în grup, înaintea plecării alaiului la cununie. 2. Joc\* popular românesc [variantă de horă

ex. 1

ex. 2

(după Encyclopédie „Fasquelle”)



(1)], practicat în cadrul ceremonialului nupțial, în Muntenia, Oltenia și Moldova. Se joacă imediat după sosirea alaiului de la cununie și constituie unul din momentele care marchează integrarea miresei în familia mirelui; în timpul jocului mireasa și soacra mică împart daruri nuntașilor apropiați (ștergare, cămăși etc.). Are ritm binar\*, mișcare vioaie și melodie proprie care se cântă și vocal de către lăutari\*. Sin: *nuneasca*. 3. Joc vocal din ceremonialul nupțial în Maramureș. Se joacă de către femei spre dimineață după învelitul miresei (înlocuirea cununii de mireasă cu năframa de nevastă). (C.C.)

**hora miresei la apă**, moment ritual din ceremonialul nupțial, în Muntenia. Duminică dimineața (imediat după ce a fost îmbrăcată), mireasa merge la o fântână mai îndepărtată (sau la râu) ducând o găleată împreună cu un tânăr rudă apropiată a mirelui (care se numește cumnat de mână), urmată de alaiul nuntașilor și de lăutari\*. Acolo scoate apă de trei ori și cu un mănunchi de busuioc stropește în cele patru puncte cardinale. În acest timp alaiul nuntașilor joacă hora. Coregrafic este o horă (1) obișnuită din repertoriul local care capătă funcția rituală în momentul respectiv. (C.C.)

**horă 1.** Vechi dans popular românesc („h. strămoșească” – Filimon), răspândit în toată țara. Frecvența și caracterul acestui dans au închipuit pentru majoritatea compozitorilor români din sec. 19 și din prima parte a sec. 20 chintesența jocului\* pop., h. fiind transpusă în diferite forme și modalități, în muzica cultă. Deși prin întreaga ei răspândire în lumea românească și în cea sud- și est- europ. h. cunoaște astăzi variate forme coregrafice și muzicale, se impun anumite trăsături dominante, ce-i atestă și unitatea și vechimea (preistorică – cum poate fi bănuită din reprezentarea figurativă a așa-numitei „h. de la

Frumușica”), caracterul magic (de până la fixarea ei istorică și în limitele etic-estetice ale practicii muzical-teatrale eline): a) evoluție coregrafică de cerc sau șir, cu ținere de mână după umeri; b) desfășurare în tempo (2), în general lent, ce exclude virtuozitatea și permite participarea la h. a întregii colectivități; c) vocalitatea muzicii (melodiile sunt însoțite frecvent de text). În această interferență de caractere, terminologia – încă insuficient studiată, nu numai în sfera folc. românesc ci și în cea a muzicii universale – este grăitoare atât pentru unitatea genului cât și pentru varietatea sa, cea din urmă explicând evoluția termenului spre alte genuri, inclusiv nedansante. *Χορός*, *choros* (gr.), din care derivă *χορεία* [v. *choreia* (1)], a fost în tragedia\* gr. un *dans în cerc, cântat*. Forma înrudită *kolo\**, păstrată la popoarele slave (iugoslavi, polonezi, ucraineni), poate fi pusă în legătură cu termenul trac *kolavrismos*, ceea ce ar arăta o origine tracă a termenului, sau în orice caz o înrudire între respectivii termeni (chiar dacă, în fond, între *choros* și *kolavrismos* comună rămâne numai sfera mare a dansului, nu și particularitățile de *ethos\**, dansul trac fiind considerat un dans războinic). Pe de altă parte, caracterul vocal al melodiei *choros*-ului explică evoluția termenului în muzica occid. spre acela de *chorus* (I, 2), de unde derivă finalmente acela de cor (1). Și în folc. românesc, denumirea h. nu se restrânge numai la joc, ci, desprinzându-se chiar de coregrafic, desemnează cântecul\* (= hore, în Transilvania) sau cântecul improvizat, cântarea prin excelență (= horă/e lungă; v. *doină*). În lumea med., mai ales biz., *choros* a fost preluat și convertit, în funcție de noile necesități și de noua concepție: *αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν τυμπάνῳ καὶ χορῷ* (*Septuaginta*, Ps. 150, 4); *laudate eum in tympano et choro/ laudate eum in cordis et organo* (*Vulgata*, Ps. 150 iuxta LXX). Deși G. Breazul crede a

ex. a

Horă în două părți

Teleorman

etc.

descifra la noi o convertire de tip folc. a termenului: „Cuvântul [...] *chorus* a fost înțeles și tălmăcit, de către traducători și zugrăvi, ca o veritabilă *h. strămoșească*” (*Patrium carmen*, p. 44), credem totuși că imaginea, care este proprie nu numai frescelor românești ci și aceloră din Balcani, atestă – ca și versetul din Scriptură – o conștientă reutilizare a fenomenului, în virtutea dublei sale funcții de dans și de cântec, în favoarea gestului de adorație. Pentru circulația termenului, sunt de luat în considerare: *chorós* (n. gr.), *hora* (bulg.), *cor* (aromână), *horovod* (rusă, *ôîdîiâ*), *horumi* (gruzină). (G.F.) ■ Ca gen coregrafic-muzical, *h.* are o mare vitalitate în zonele extracarpătice, mai puțin în S Transilvaniei. *H.* este reprezentată printr-un mare număr de dansuri, unele desemnând mișcarea (*h. lentă*, *h. iute* etc.), altele direcția evoluției coregrafice (*h. la stânga*, *h. la dreapta*, *h. bătută* etc.), iar altele stilul muzical și originea (*h. boierească* – de proveniență mai nouă, în măsură\* de 6/8, *h. de mână* acomp., în Oltenia, de vocea unuia dintre lăutari\*). *H.* au la bază hexacordii\* sau heptacordii\* diatonice\*, colorate uneori prin cromatizare (v. cromatism), rareori pentatonice\*; sunt construite din 1–2–3 fraze\* pătrate, repetate cu variații\* melodice și ritmice. În *h.* de stil mai nou, deseori în măsură de 6/8, melodiile sunt mai bogate din punct de vedere modal. Despre *h.* găsim câteva date la Cantemir, care face distincție între acest dans („când toți, prinși între ei, joacă în cerc și se mișcă cu un pas egal și regulat de la dreapta spre stânga”) și *danț* („așezați într-un șir lung și prinși de mâini așa încât capetele să rămâie libere, și se învârtesc cu diferite mișcări”). 2. Locul unde se

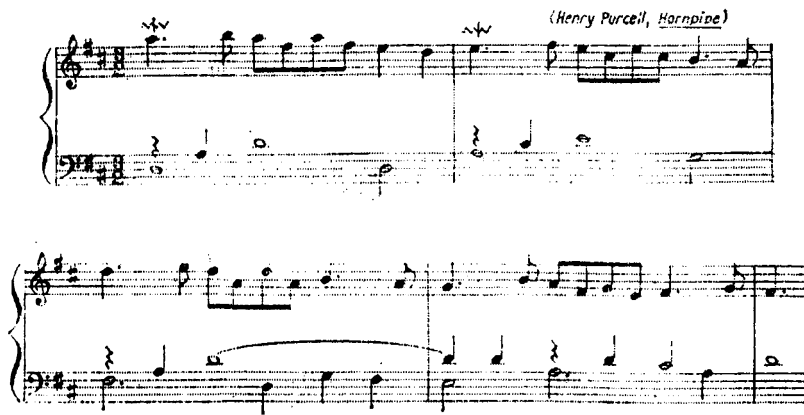
desfășoară jocul duminical sau cu prilejul unor sărbători. 3. Ansamblul de jocuri („a început *h.*”). 4. În general, melodie de dans („trage, neico, hora-ntinsă”).

*Bibliogr.*: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, trad. rom. de G. Pascu, Buc., 1923; Burada, T. T., *Tanz und Spiel bei den Rumänen*, în: *Das literarische Rumänien*, Buc., nr. 3, martie 1889, republ. în: T. T. Burada, *Opere*, îngrijitor de ed. V. Cosma, vol. I, Buc., 1974; Breazul, G., *Patrium carmen*, Craiova, 1941; Părvescu P., *Hora din Cartal*, cu arii notate de C.M. Cordoneanu, Buc., 1908 (Academia Română, „Din viața poporului român”); Bucșan, A., *Specificul dansurilor pop. românești*, Buc., 1971; Tomescu, V., *Musica daco-romana*, Buc., 1978, Quatrieme partie. (E.C.)

**hornpipe** (cuv. engl. [hornpaip]) I. 1. Instrument aeroxon cu ancie\* dublă, confecționat din corn de animale. 2. Denumirea în Anglia a carabei (fluielul discant\*) de la cimpoi\* (W.D.) II. Dans popular de origine scoțiană (cunoscut și în Wales), în măsură ternară\*, dar și binară\*, cu ritmuri complicate și figuri variabile (era dansat solistic sau de perechi). Instr. predilect de execuție a melodiei dansului este cimpoiul. Purcell și Händel au introdus *h.* în muzica de scenă și în suită\*. (G.F.)

**horo(s) v. horă.; kolo.**

**horologion** (< gr. ὁρολόγιον, *horologium*, ceaslov), carte liturgică ce cuprinde slujba ceasurilor (sau a orelor) 1, 3, 6, 9 (laudele bisericesti), precum și celelalte laude (vecernia\*, pavecernița, miezonoaptea, utrenia\*). Există mss. muzicale vechi biz. care cuprind însă numai cântări ce se execută la ceasuri. (N.M.)



Hornpipe (II)

**hronos v. timp (1, 3).**

**huhurezat v. hăulit.**

**humorescă**, piesă în formă\* liberă, înrudită cu *capriciul\**, putând avea și un caracter umoristic. Termenul a fost introdus de Schumann, care și-a intitulat astfel piesa pentru pian op. 20 (1839) și a doua din *Piesele-fantezii* op. 88, pentru vl., vcl. și pian (1842). Exemplul său a fost urmat de Heller, Grieg, Reger etc. Cea mai celebră **h.** este a șaptea din seria de opt **h.** op. 101 pentru pian de Dvořák, (A.M.)

**hunters horn** (cuv. engl.) v. **corno da caccia.**

**hurdy-gurdy** (cuv. engl.) v. **chironda.**

**huțulea**, joc\* popular întâlnit în Moldova, cu ritm\* binar\* și mișcare moderată. Melodia executată uneori vocal.

**hvalite** (< sl., de la vb. хвалити, gr. αἰνεῖν, *laudare*. „toată suflarea laudelor” sau „laudele”), cântări alcătuite din psalmii 148, 149 și 150, numiți „ai laudelor”, ce se cântă (sau se citește) în ultima parte a utreniei\*, numită *laude* (αἶνοι, *laudes*), între exapostilarie\* și eotinale\*. Se numește astfel deoarece în cuprinsul psalmilor 148 și 150 revine deseori imperativul αἰνεῖτε, „lăudați”. (S.B.B.) (D.S.)

**hymnarium** (cuv. lat.) v. **imnar.**

**hyper v. hiper.**

**hypo v. hipo.**

**hyporchema** (< gr. ὑπόρχημα, de la vb. ὑπορχέομαι, „a dansa în sunetul muzicii”), cântec dansat și mimat, originar din Creta. Avea un caracter vesel și se executa în cinstea lui Apollo. V. Platon, *Ion*, 534 C. (A.M.) (D.S.)

**iamb** (< gr. ἴαμβος [*iambos*]), (în prozodia\* antică) unul din picioarele (1) metrice cele mai utilizate. Se compune dintr-o silabă scurtă și una lungă: , fiind astfel inversul troheului\*. (A.M.)

**ichimatarion (oikimatarion)** (< gr. οἰκηματάριον, de la οἶκος [*oikos*]), carte de muzică bisericească ce cuprinde icoasele\* Acatistului\* Maicii Domnului. În vechime se numea *condacarion*\*. O mare răspândire a cunoscut în s. 15 î. lampadarului\* Ioan Kladas; în a doua jumătate a sec. 18 a circulat în msse. i. lui Anastasios din Rapsáni (Rapsaniotul). I. cuprinde cântări în general asemănătoare cu cele calofonice (v. *calofonicon*; *icos*). (N.M.) (D.S.)

*Bibliogr.*: Gr. Th. Stathis, *Les anagrammes et les «mathémata» de la mélopée byzantine*, Atena, 1979, p. 122–125 (Κοντακάριον ἢ Οἰκηματάριον).

**icos** (< gr. οἶκος [*oikos*]), „casă“, „cameră“. Influență din lb. ebr., unde „casă“ însemna și „poezie“, „cântare“; cf. it. *stanza*), una dintre strofele condacului\* sau canonului (2), ce descrie caracterul sărbătorii mai pe larg decât condacul – fiind una dintre cele două strofe rămase în acesta – și se găsește în cărțile de cult intercalat printre catisme\*, la sfârșitul odei (3) a șasea între condac și sinaxar\* și, uneori, după oda a treia. Cel mai mare număr de i. se află în imnul acatist\* (S.B.B.)

*Bibliogr.*: Papadopoulos-Kerameus, în: *Byzantinische Zeitschrift* 2, 1893, p. 601–604 (*oikoi* = *mansiones*); J.-B. Pitra, *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*, vol. I, Paris, 1876, p. xi („Quid vero οἶκος?“); *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, vol. 9, 1966, p. 686–687. (D.S.)

**ictus** (cuv. lat. „lovitură“) 1. (în prozodie\*) Accent\* care cade pe una din componentele piciorului (1) metric. 2. (în cântarea greg.\*) Conform teoriei călugărului benedictin André Mocquereau (1849–1930) de la mănăstirea Solesmes\* (Franța), i. este un accent teoretic cu

ajutorul căruia melodia este segmentată în celule metrice de câte 2 și 3 sunete. I. servește doar la orientarea interpretului și nu corespunde nici unei accentuări reale. 3. Accent (III, 5) ce marchează culminația într-o frază\* (A.M.)

*Bibliogr.*: Mocquereau, Dom A., *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, Rome, Tourani, vol. I (1908): vol. II (1923).

**idiofone**, instrumente (< gr. ἴδιος [*idios*], „propriu“) v. **instrumente (1)**.

**idiomelar v. stihirar**.

**idiomelă (BIZ.)** (< gr. [τροπάριον] ἰδιόμελον [*idiómelon*]), imn (1) în formă de tropar\*, cu text în proză, care are melodie proprie (neîmprumutată); nu servește ca model altor cântări. Este alcătuită uneori din mai mult strofe, chiar și neasemănătoare și așezate pe melodii diferite. Sin.: αὐτόμελον. (S.B.B.)

*Bibliogr.*: *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, vol. 6, 1965, p. 742 [S. N. Abouris]. (D.S.)

**iedera**, joc\* popular românesc, întâlnit în Banat, cu ritm\* binar\* și mișcare vioaie. Melodia executată vocal.

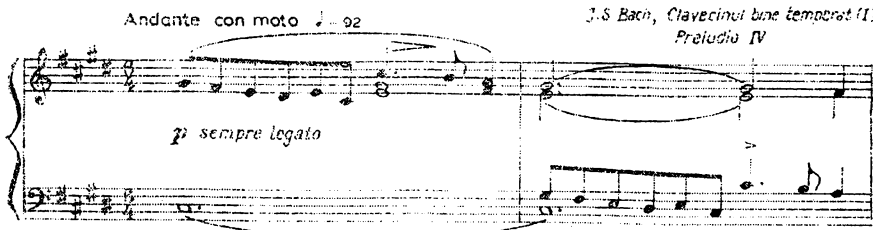
**ieniceri, muzică de ~**, muzica militară a trupelor turcești de ieniceri. Executată de meterhaneă\*, i. avea un caracter zgomotos și foarte ritmat. Odată cu extinderea puterii otomane, acest gen de muzică a fost cunoscut și în Europa occid. Intonațiile sale (uneori și instr. tc.) pătrund în muzica cultă a sec. 18, la Gluck în operele *La rencontre imprévue* și *Ifigenia în Taurida* și la Mozart în *Răpirea din serai* și în *Sonata pentru pian în la major* (KV 331) în scopul redării atmosferei orient., – iar la Haydn în *Simf. militară* și Beethoven în *Victoria lui Wellington sau Bătălia de la Vittoria* și în finalul *Simf. a IX-a*, în scopul exprimării caracterului războinic, marțial. Interesul pentru „culoarea turcă“ persistă și în sec. 19; pianofortele era prevăzut cu un registru (II, 1, 2) „ieniceresc“ (de clopoței \*, mici

talgere\* și baghete (2) ce loveau cutia de rezonanță\*), iar flășnetele\* erau înzestrate cu piese de muzică „alla turca”. În țara noastră, muzica meterhanelor a fost, cu deosebire în sec. 17–18, muzica oficială a ceremoniilor la curțile domnești. (B.C.)

**Ilustrație muzicală**, însoțirea unei manifestări artistice (teatrale, plastice, cinematografice) cu elemente sonore adecvate. 1. este larg utilizată în teatrul radiofonic, recitalul de poezie, filmul artistic și documentar, expoziții etc. Se deosebește de muzica de scenă\* și de muzica de film\* prin faptul că, în general, nu reprezintă o compoziție ci o asamblare de fragmente ale unor lucrări preexistente. (I.R.)

**imitație**, repetarea exactă sau mai puțin exactă de către o altă voce (2) (sau alte voci) a unei (sau unor) diviziuni sintactice a(le) obiectelor sonore (celule\*, motive\*, fraze\*, perioade\*, segmente, fragmente, secțiuni etc.) schimbându-se de obicei și coordonatele verticale și horizontale (respectiv ale frecvențelor\* și ale timpului). Ca arhetip, i. Poate fi imaginată în abstract. De aceea, în practica muzicală, a fost folosită în sisteme\*, stiluri\*, epoci și estetici diferite (primind bineînțeles aspecte individuale). O găsim astfel ca trăsătură fundamentală a polifoniei\* vocale a școlii neerlandeze\*, a Renașterii\* și a celei vocal-instr. a barocului\* (culminând în muzica lui J.S. Bach), apoi în clasicism\* și în romantism\*, prinzând forme mai libere, pentru ca în muzicile sec. nostru să o întâlnim din nou sub o latură restrictivă și chiar constructivistă (serialismul\* și neoclasicismul\*), jucând deseori, în creația unor compozitori contemporani, rolul unui element de detaliu în realizarea țesăturilor dense, respectiva diferitelor texturi\* (în acest caz neputând fi depistată ca atare, implicând perceperea fenomenului global). I. ține de sintaxa\* muzicală, nu numai prin faptul că se referă la diviziunile sintactice, ci și datorită virtuților ei de a constitui un procedeu în alcătuirea unor subcategorii sintactice (cum este în cultura europ. contrapunctul\* imitativ – ipostază a polifoniei\*). Există mai multe criterii de clasificare a I.: a) în funcție de axa verticală, respectiv axa frecvențelor\*

(deschiderea intervalică), când i. este melodică (la primă\*, secundă\*, terță\* etc.) sau armonică (se referă la simultaneitatea intervalelor ce formează acorduri\*, blocuri sonore sau conglomerate sonore); b) în funcție de axa orizontală a timpului (valorile de durată\*), când i. este de valori egale, augmentată\* sau diminuată\*. Rezultă deci pe această axă i. ritmică (a se compara i. în concepția clasică – respectiv i. ritmică, bazată pe celule, figuri și grupări ritmice cu i. în concepția serială. – i. unei serii\* de durate (II), unde se pot depista formațiuni ritmice doar teoretic, deoarece practic ele își pierd efectul psihologic); c) după sensul (direcția) de desfășurare a vocilor, când i. este directă, inversată\*, recurentă\* (retrogradă) sau recurent-inversată (retrogradă inversă) d) în funcție de cumulearea celor două axe, ceea ce implică combinarea parametrilor\* muzicali, rezultând i. de tipul melodicoritmical, ritmico-armonic etc.; e) în funcție de momentul pomirii vocii care imită, unde se distinge: i. normală (când începutul vocii care imită coincide cu finalul diviziunii sintactice care va fi imitată), i. întârziată (când de la sfârșitul diviziunii sintactice există o „distanță” oarecare până la momentul pomirii vocii care imită – caz mai puțin întâlnit în practică, doar teoretic posibil) și i. în *stretto*\* (vocea care imită nu așteaptă sfârșitul diviziunii sintactice care trebuie imitată, suprapunându-se, pe o porțiune bine calculată în muzica notată tradițional, sau printr-o întâmplare în muzica „notată” aleatoriu – v. aleatorică, muzică – cu aceasta); f) în funcție de procesul imitativ, unde respectarea întocmai sau parțial a termenilor i. a dus la clasificarea oricărui tip de i. în i. severă (strictă) și i. liberă (se folosesc și termenii: identică și variată\*). Cazul limită al i. îl reprezintă canonul (4), o i. continuă care vizează forma\* muzicală și i. la aceeași voce (repetiția imitativă), sub forma ecoului (III) sau a răspunsului\* interior, un aspect intermediar între i. și repetiție (depinde în mod esențial de caracterul execuției implicând puterea de sugestie a expresiei). Elementele metrice (1), dinamice\* și timbrale\* contribuie în general la sublinierea procesului imitativ.



Imitație

**imn** (< gr. ὕμνος [*hymnos*]) 1. Cântare de laudă în cinstea unei divinități, idei sau erou. Practicat mult în antic., în bis. ortodoxă ia forme fixe, strofice (tropar\*, condac\*, canon (2), heruvic\*). În bis. cat., modelul este dat de i. ambrozian (v. greg., muzică). Prelucrat polif., pe principiul alternării dintre solo și cor, i. se apropie de stilul cantatei\* și cunoaște o mare răspândire în sec. 18, sub forma unor cicluri mari pentru tot anul. 2. I. de *stat*, piesă cu funcție de emblemă a statului, folosită în împrejurări sărbătorești, oficiale. Aparține culturii naționale și oglindește istoria și spiritualitatea poporului respectiv, caracterul solemn al i.d.s. fiind subliniat și de conținutul versurilor. Apare în sec. 18–19, dar materia muzicală este uneori mai veche: cântec pop. revoluționar, patriotice, imnuri rel., fragmente din opere\*, marșuri\* militare etc. Linia sa melodică este pregnantă și cantabilă, ușor de memorat. I.d.s. este legat îndeobște de stilul coral al sec. 19. Sin.: *imn național*. (E.Z.)

**imnar** (< lat. *hymnarium*), carte bisericească ce conține imnuri (1), cântecele de slavă ale bis. cat. În sec. 8–9, imnele erau notate fără melodie (cea din urmă fiind fixată începând cu sec. 11). Alături de imnuri, i. conținea adesea și psalmi\*. (I.S.)

**imn de stat** (i. național) v. **imn** (2).

**imnograf**, în primul mil. al muzicii creștine (v. bizantină, greg., muzică), autor al textelor imnelor (1). V.: *melod*; *melurg*.

**imnul acatist v. acatist**.

**impresionism**, curent apărut în arta plastică franceză la sfârșitul sec. 19 și ilustrat de pictori ca Monet, Degas, Renoir, Pissaro, Sisley, Cézanne etc. Criticul de artă Louis Leroy a vorbit cel dintâi despre „școala impresionistă“ referindu-se la un tablou al lui Claude Monet intitulat „Impresie, răsărit de soare“. „Impresioniștii“ au creat o artă a reacțiilor imediate, surprinzând o anumită „impresie“ asupra luminii și materiei; în tablourile „impresioniștilor“ vibrația luminii este principiul dominant iar culoarea dobândește principala funcție expresivă. Transferul acestui termen în domeniul muzicii se cuvine a fi făcut cu precauțiile impuse de orice comparație dintre două domenii care operează cu sisteme de semne diferite. În arta lui Cl. Debussy, de care este uneori atașat termenul, sunt elemente ce pot fi apropiate, până la un punct, de pictura omonimă. Considerabila îmbogățire a limbajului armonic,

utilizarea modurilor (I, 3) greg. și a celor proprii muzicii Extremului Orient, scriitura pentru orch., bogată în combinații instr. inedite ajungând uneori la o adevărată „pulverizare“ a timbrurilor\*, ca și scriitura pianistică, plină de nuanțe și subtile indicații de expresie\*, concură la crearea unui sistem de „culori sonore“ comparabil cu irizația cromatică a picturii impresioniste. Arta lui Debussy, ca și a „impresioniștilor“, este cea a evocării și nu a descripției, a sugestiei și nu a reprezentării. („Se poate oare reda misterul unei păduri măsurându-se înălțimea copacilor?“ – Claude Debussy). În ce măsură aceste elemente și altele, precum preferința pentru miniatura de formă liberă degajată de structurile tradiționale, justifică analogia dintre Debussy și pictorii impresionisti este o întrebare care rămâne deschisă. Se poate vorbi însă cu siguranță despre un context cultural-artistic omogen în liniile sale mari (alături de pictura impresionistă, rolul poeziei simboliste în definirea acestuia este esențial), în care creația singulară a lui Debussy își plasează aportul de puternică originalitate. Despre o „școală impresionistă“ în muzică nu poate fi vorba, cu toate că elemente caracteristice pot fi întâlnite la numeroși compozitori de mai mică importanță, fr. sau de influență fr. Ele nu îmbracă însă trăsături de sistem când apar la personalități de primă mărime ca M. Ravel, A. Roussel, I. Stravinski, G. Enescu, Z. Kodály, M. de Falla ș.a. (în muzica românească, școala lui Castaldi, din care făceau parte Otescu, Nottara și Alexandrescu, se înscrie în această sferă), pentru care contactul cu arta lui Debussy a constituit nu un model ci deschiderea spre drumul propriu.

*Bibliogr.*: Debussy, Cl., *Di. Croche, antidiletant*, trad. rom., Buc., 1965; Strobel, H., *Claude Debussy*, Paris, 1952; Vallas, L., *Claude Debussy et son temps*, Paris, 1958; Alexandrescu, R., *Claude Debussy*, Buc., 1962; Firca, Clemansa Liliana, *Direcții în muzica românească, 1900–1930*, Buc., 1964. (R.G.)

**impromptu** (cuv. fr. [ēprō(p)ty] „improvizație“), piesă instrumentală cu caracter improvizatoric\*. I. celebre în creația lui Schubert (inițiatorul genului, prin cele opt lucrări cu acest nume), Schumann, Chopin (trei i. op. 29, 36, 51 și o Fantezie-I.), Liszt, Fauré. (I.R.)

**improvizație**, invenție pe moment a unor fragmente sau lucrări muzicale (compoziții\*), realizată mai mult sau mai puțin după niște tipare

prestabilite. Granițele *i.* sunt de fapt cele două aspecte îndelung dezbătute în rândul muzicienilor, și anume: *i.* spontană, absolut liberă, legată numai de intuiție și inspirație de moment, fără a fi bazată pe indicații, tipare, canoane etc., cunoscute și stabilite anterior (valabilă, doar pe plan teoretic, în unele manifestări din folclor\*, în *free jazz*\*, sau în unele muzici ale sec. nostru, fiindcă practic nu există o *i.* absolut liberă, deoarece nu putem fi rupți de tradiția unor muzici, sau măcar de o stare muzicală anterioară nouă, deja întipărită în subconștient în momentul actului improvizatoric; o situație contrară ar duce la o muzică cu totul inedită care ar genera categorii sintactice – v. sintaxă (2) – noi, lucru neconfirmat până acum de practica muzicală) și *i.* ce se realizează după legi prestabilite sau după un model (ocupând un procent ridicat în folc., în jazz, în muzica preclasică, clasică și în muzica de după anii 1950). Între cele două frontiere se poate detecta o gamă largă de aspecte care privesc și îmbină atât *i.* liberă, după inspirația de moment, cât și pe cea „canonizată” după legi și modele restrictive (un exemplu elocvent este *i.* din epoca romantică). O altă clasificare (strâns legată de modul în care se produce *i.*) este în funcție de notație\*. Există *i.* scrisă și nescrisă în partitură\*. La rândul ei, *i.* scrisă prezintă o multitudine de aspecte care sunt cuprinse între cea mai sumară indicație (în unele muzici aleatorice\*) și o notație precisă (cazul unor lucrări enesciene care s-au născut din îmbinarea caracterului improvizatoric din folc. cu construcția riguroasă de tip europ. ce indică până și cele mai mici detalii. Între aceste două situații limită sunt plasate muzici care adoptă schițe în notație, mai mult sau mai puțin complexe, ori alte sisteme de notație, extramuzicale, care pot sugera, unui sau unor executați, modul, starea etc. în care să se realizeze actul *i.* Desprindem astfel *i.* vizuală, după un desen, după anumite combinații de culori, sau după anumite forme plastice, *i.* grafică realizată după anumite indicații grafice (de pildă în lucrările lui E. Brown), *i.* de tip semantic, după semnificațiile unui text literar (poezie, proză), practică de K. Stockhausen etc. Desigur, ideea de *i.* este foarte veche și își are originea în folc. ancestral (născându-se odată cu muzica). Termenul de *i.* a început să se impună mult mai târziu, respectiv în ev. med., pe măsură ce actul improvizatoric a fost conștientizat. În folc. există o dispoziție improvizatorică bazată pe unele formule (I, 4), în speciile cu structură liberă (exemplu: descântecele). Mai mult, *i.* stă la baza eterofoniei\* (categorii sintactice desprinsă din practica de cânt proprie folc. și preluată de muzica

cultă). Ștefan Niculescu, un exeget al problemei, arată că sub forma ornamentală\*, eterofonia apare în foclor „determinată de impulsul improvizatoric de moment al interpreților”. Tot el definește eterofonia ca fiind „un fel de *tulburare* improvizatorică a cursivității unimelodice plasată între etape de unison (octavă)”. Folclorul reclamă *i.* mai ales în sistemul (II, 6) parlando-rubato. În muzica cultă, *i.* este la mare preț în sec. 17 când mari maestri ai acestei practici muzicale, considerată o adevărată artă, improvizau la diferite instr., cu predilecție la orgă\*, (Frescobaldi, Sweelinck ș.a.) sau la clavecin\* (Fr. Couperin – preludii\* improvizatorice pe ideea de variație\*). *I.* (în stil fugato\*) ajunsese o condiție necesară de a ocupa un post de organist\*. După 1700, Bach și alți compozitori cristalizează forme scrise, adevărate capodopere, provenite din ideea de *i.* (fantezia\*, preludiul, invențiunea\* etc.). Totodată păstrează tradiția *i.* delimitând deja în mod precis diferite tipuri care s-au impus alături de *i.*: contrapunctică\* (în stil fugato, imitativ\*) și anume: *i.* armonică (pe un bas cifrat\*), *i.* melodică (linii ornamentate, figuri\* melodice) și chiar *i.* ritmică. În clasicism\*, *i.* devine o formă a artei rezervată soliștilor\*. Apar cadențele (2) instr. care înseamnă *i.* pe teme\* date (*i.* pe o temă provine de fapt tot din preclasicism unde se improvizau fugi\*, în special la orgă, tradiție păstrată până în zilele noastre). Dar aici ideea este extinsă, deoarece în cadențele instr. ale clasicilor, iar mai apoi ale romanticilor, temele se suprapun, vizând, din ce în ce mai mult, o etalare a tehnicii instr. de virtuozitate (exemplu: Liszt). Dar epoca romantică deschide, alături de marea virtuoziată instr., drumul spre o *i.* de atmosferă (Chopin, C. Franck, Bruckner, Dupré ș.a.) care s-a extins în sec. 20, primind în schimb alte coordonate de fond. Există în muzica cultă a sec. 20 trei direcții importante, legate toate de apariția ideii de aleatorism, care având în viață o aplicativitate generală – cuprinde „nenumărate tranziții, de la imposibilitate (*inclusiv* imposibilitatea) până la certitudine (*inclusiv* certitudinea)“ – M. Boll – înglobează bineînțeles și *i.* muzicală. Astfel deosebim *i.* în muzica aleatorică\* europ. (deși unii autori – ex. Nattiez – nu identifică *i.* cu actul *alea*) provenită din limitele serialismului\* integral, care ajuns în zona de percepție a aglomerării (texturile\* sonore) și-a pierdut funcția detaliului, lăsând loc posibilității introducerii *i.* în execuție (unul dintre exemple ar fi școala poloneză – Penderecki, Lutosławski, etc.). *i.* liberă din muzica de tip aleatoriu amer. (J. Cage, E. Brown etc.), care vizează ori incidențe de obiecte sonore, ori

inspirații generate de fenomene extramuzicale (desen, pictură, sculptură etc. despre care am mai amintit) și *i.* provenită din filonul folc., în special de la popoarele extraeuropene care folosesc un model melodic de *i.* (maqam\*, rîga\*), manifestată în lucrările mai noi ale lui Stockhausen, A. Stroe etc. Desigur, *i.* își găsește și astăzi un teren larg de acțiune în folc. (amintim doar păstrarea tradiției *i.* din muzica sp. de chitară sau cea sud-americană), în jazz și în muzica „pop“ (v. *pop music*), dar până acum fără putere în generarea unor schimbări importante pe tărâm muzical. Ea repetă sub diferite forme tipuri *i.* existente, moștenite prin tradiție. (H.S.)

**incalzando** (cuv. it. [incaltsando] „grăbind, zorind“), indicație de tempo (2) prin care se cere precipitarea mișcării. Sin.: *accelerando\**. (B.C.)

**incantație**, practică de cânt sau recitare proprie folclorului \* ancestral care constă în folosirea unor cuvinte sau formule magice (cântate, rostite ori cântat-rostite) de către inițiații ce săvârșesc un anume ritual (mitic). Atestată la popoarele primitive, *i.* este o formă de invocare a spiritelor magice. În viziunea acestor popoare, *i.*, ținând de ritualurile cu specific magic, are o putere de expresie deosebită, fapt ce a dus la perpetuarea ei până în zilele noastre în diferite ținuturi unde folc. încă mai păstrează asemenea practici. Dată fiind puterea expresiei, *i.* a fost preluată și de arta cultă, rămânând unul din mijloacele de exprimare a unor stări transcendente sau de pură atmosferă. O

găsim la grecii antici, drept o practică de invocare, fiind proprie sincretismului\* prin îmbinarea formulei cântate cu cea recitată. Romanii îi arată de asemenea un viu interes mai ales în sfera literară. *I.* este apoi oarecum părăsită în arta europ., revenind abia în sec. 20 la unii reprezentanți ai orientării folcloriste, primind pe lângă forma proprie vocală, în muzică, și o formă instr. (de pildă la I. Stravinski în *Sacre du printemps*). Muzical, *i.* se caracterizează printr-o execuție, de obicei monodică\*, cu formule (I; IV) repetitive, bazată pe un număr redus de sunete, dar cu o putere expresivă deosebită (chiar obsesivă), vecină cu transa sonoră. În folc., aparține în general sistemului (II, 6) ritmic, parlando-rubato. Deși conține formule care revin câteodată în mod obsesiv, *i.* nu este un procedeu propriu muzicilor repetitive deoarece se compune dintr-o monodie „continuă“ în care sunt inserate diferite repetări (interioare) de fragmente (formule) ce îi atribuie discontinuitate. În muzica românească *i.* a fost folosită de L. Glodeanu, D. Popovici ș.a. (R.S.)

**incipit** (cuv. lat. „început“) *I.* 1. în cântarea liturgică greg.\*, *i.* este sinonim cu intonație (1, 2). 2. În polif. vocală a sec. 13-14, *i.* este fragmentul melodic inițial (text muzical asociat cu text literar) al *cantus firmus\**-ului executat omofon\* de către tenor (3); cele câteva cuvinte ale *i.* se instituie în general în titlul lucrării sau al secțiunii de lucrare din care provin. *II.* Într-o accepțiune mai largă, *i.*

(Gilles Binchois, *Magnificat secundii toni*)

Chorus

(C) duo

Mag-ni-fi-cat

(CT.)

A-ni-ma me-a

A-ni-ma me-e

J. Dabrecht, *Credo*  
din *Misa*, Ave regina caelorum\*

Cre-do in u-num De-um

S.

Pa-trem etc.



desemnează primele măsuri\* sau fragmentul melodic introductiv al oricărei lucrări muzicale. A devenit (în 1934, Ch. van der Borren) un mijloc de desemnare a operelor cuprinse într-un ctalog tematic (sin.: *initium*). (S.R.)

**inciză** (fr. *incise*; it. *inciso*), termen împrumutat din metrică (2), indicând subdivizarea unei teme ritmico-melodice care poate constitui elementul de bază pentru o dezvoltare (1) ulterioară. Acest mic nucleu, ca element primar în compoziție (1), este reprezentat de un avânt (*thesis*\*) și un repaos (*arsis*\*) produs pe durata unui timp (1, 2) începând cu subdivizarea neaccentuată a acestui timp și terminând cu subdivizarea accentuată a timpului următor. (M.M.)

**incudine** v. **nicovală**.

**indeterminare** v. **aleatorică, muzică**.

**inflexiune** 1. Schimbare bruscă și de mică amploare a înălțimii (2) sunetului și, prin extensie, a intensității\* sau a timbrului \*, în cânt sau în vorbire. 2. În muzica de jazz\*, unul dintre elementele importante de expresie\*, de îmbogățire a efectelor timbrale și de sporire a varietății ritmice. 3. În psalmodie\*, înălțarea sau coborârea liniei melodice la un interval mic (de secundă\* sau terță\*), pentru a marca, în monotonia declamației, *initium* (v. *incipit* (II)), mijlocul sau sfârșitul versetului. 4. În psalmodie sau cantilație\*, cezură (3) în mijlocul unei fraze\*. V. *flexa*. (A.J.)

**ingressa** (cuv. lat.) v. **introitus**.

**initium** (cuv. lat. „început“) v. **incipit** (II); **psalmodie**.

**inspiratores** v. **psalt**.

**instrumentală, muzică** ~, muzică executată exclusiv de instrumente\*, prin opoziție cu muzica vocală\* executată de voci (1). I. care acompaniază vocile face parte din categoria muzică vocală\*. Primele notificări ale i. datează din sec. 4 î. Hr. și se referă la Grecia antică, unde cântul din aulos\* solo era foarte răspândit, fiind tratat la egalul celorlalte arte în cadrul Jocurilor Pithice. A urmat o lungă perioadă în care i. și-a pierdut importanța în favoarea muzicii vocale. Apare doar ca acompaniatoare a acesteia, în special în genurile muzicii laice, sec. 13–14, perpetuând încă practica acomp. instr. al vocii la orgă veche, harpă\* (folosită de trubaduri\*), *viola da braccio*, *viola da gamba* cu 6 strune, sau *viola d'amore* (v. *viola*) cu 6 strune. Sec. 16 poate fi socotit ca momentul de răscruce în istoria i., aceasta începând acum să capete importanță atât prin apariția unor noi

instr. (violina\*, clavecinul\*, virginalul), cât și prin folosința tot mai frecventă în acomp. dansurilor\*, vocilor, spectacolelor teatrale. Acum încep să apară diferențierile genurilor vocale și instr., după cum întâlnim și specificarea în partituri\*; „*da cantare*“ pentru lucrările destinate a fi cântate vocal și „*da sonare*“\* pentru lucrările ce urmau a fi „sunate“ instr. Emanciparea i. se datorează în special genului muzicii de dans, sub forma succesionilor de mișcări dansante (*pavana*\*, *gagliarda*\*, *couranta*\*, *sarabanda*\* etc.) și a interludiilor (1) instr. ce se interpretau în pauzele dintre scene și acte ale reprezentațiilor dramatice. Acestea au condus la apariția formelor i. din sec. următoare: *suita*\*, *sonata*\*, *simfonia*\* ș.a. Un alt gen care înlesnește dezvoltarea i. este concertul (cunoscut în Italia în sec. 16). Era un gen prin excelență vocal, dar uneori i se adăuga și o formație instr., constând în dialogul dintre voci (1) sau dintre voci și instr. Cu timpul, prin perfecționarea și diversificarea instr. (sec. 17–18), vocile au fost înlocuite de instr. sau grupuri de instr. soliste, dând naștere concerto-ului *grosso*\* (desăvârșit de Johann Sebastian Bach – *Concertele brandenburgice*) și mai apoi concertului (2) clasic (Wolfgang Amadeus Mozart). Perfecționarea instr., dezvoltarea genurilor (1, 2) și formelor\* i. se reflectă în numărul tot mai mare de compoziții (1) care îmbogățesc literatura muzicală instr. cu lucrări scrise pentru un singur instr. solist, formații instr. mici [duo (1), cvartet (1), cvintet (1), sextet (1), septet (1), octuor (1), dixtuor (1)], orch. de cameră și orch. simf. mari. (M.M.)

**instrumentație** 1. Ansamblul cunoștințelor privitoare la posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentelor\* muzicale. Conturându-se ca o disciplină independentă în cadrul studiului sistematic al muzicii, începând cu prestigiosul *Tratat* al lui Berlioz (1844), i. înregistrează o necontenită evoluție datorată resurselor în continuă îmbogățire ale instr. tradiționale precum și introducerii de noi instr. Tratatetele de i. mai cuprind și unele noțiuni de acustică\* (legate de modul de producere a sunetelor la diferite instr. și de particularitățile lor de construcție), considerații istorice despre apariția și evoluția fiecărui instr., exemple practice de folosire a instr. (extrase din partituri\* muzicale) precum și noțiuni de combinare a instr. În cadrul orch., acestea făcând propriu-zis obiectul orchestrației\*. Sin.: *teoria instrumentelor*. 2. Felul în care este tratat un instr. Într-o compoziție (1) muzicală – scriitura instr.

a acestuia – ținând seama de posibilitățile specifice ale respectivului instr. 3. Realizarea unei partituri muzicale prin notarea exactă (prealabilă) a instr. participante și obținerea unor combinații sonore judicios calculate. (A.R.)

**instrumente muzicale** (< lat. *instrumentum*, „unealtă, aparat“), obiecte, dar mai ales aparate special confecționate cu ajutorul cărora se produc sunete muzicale. Această definiție exclude din sfera conceptului i. sonore ale căror sunete se utilizează sporadic în muzică (ex. sirenă\*, fluier de semnalizare, clopote\*). Din punct de vedere fizic și vocea (1) umană face parte din categoria i., dar terminologia tradițională o consideră, dimpotrivă, un concept antonimic al i. (v. instrumentală muzică, vocală muzică). Nu se consideră i. nici părțile corpului uman sau ale îmbrăcăminții care, prin lovire, produc sunete (ex. palmele, pieptul, carâmbul cizmei), deși aceste sunete pot avea o largă utilizare în practicile muzicale ale culturilor primitive și folc. Într-un sens mai larg al conceptului, sunt cuprinse în categoria i. și obiecte de altă destinație inițială, folosite drept i. (ex. frunza\* și solzul de pește\*, lingurile și bețele de lovit); pentru desemnarea mai exactă a acestora s-a creat termenul de *pseudo-i.* (T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, 1956). În muzicologie\*, enumerarea, descrierea, clasificarea și istoria i. constituie obiectul *organologiei*. *Organologia sistematică* clasifică i. conform caracteristicilor morfologice și de funcționare. Criteriul de clasificare al chinezilor din antic. era materia primă din care s-au confecționat i., respectiv partea lor considerată cea mai importantă: metalul, piatra, pământul ars, pielea, mătasea, lemnul, dovleacul, bambusul. Clasificarea clasică a hindușilor distingea patru grupuri, după caracteristici de construcție și de mânăuire: *ghana* (lovite – idiofone), *avanaddha* (acoperite – membranofone), *tata* (frecate cu arcuș) și *sushire* (de suflat). În ev. med. europ. se distingeau trei grupuri: *instrumenta chordata* (de coarde), *pneumatica* (de suflat) și *pulsatilia* (de percuție); această clasificare mai este prezentă și azi în gruparea i. orchestrei\* simf. La sfârșitul sec. 19, în urma progreselor înregistrate de acustică\*, în parte și sub influența etnologiei, s-au pus bazele organologiei sistematice moderne. Pionierul disciplinei, belgianul V.-Ch. Mahillon a creat, în *Essai de classification* (1880), o clasificare care, cu unele îmbunătățiri de detaliu aduse de E. M. von Hornbostel și C. Sachs (*Systematik der Musikinstrumente*, 1914), a rămas valabilă până în zilele noastre. Mahillon a

stabilit patru clase: i. *autofone* (numite azi și *idiofone*), *membranofone*, *cordofone* și *aerofone*. I. *idiofone* produc sunetele prin vibrațiile proprii ale corpului i., confecționat din lemn, piatră, metal sau sticlă. Subclasele grupează i. conform producerii punctului prin lovire (ex. castagnete\*, xilofon\*, gong\*), ciupire (ex. drâmba\*), frecare cu arcuș (ex. Nagelgeige\*) sau suflare (de ex. i. chinezesc *ku tang*). I. *membranofone* produc sunetele prin punerea în vibrație a unei membrane întinse care potate fi lovită (ex. tobele\*), frecată (ex. buhai\*) sau acționată prin intermediul unei coloane de aer (ex. mirliton\*). I. *cordofone* produc sunetele prin punerea în vibrație a corzii întinse, acționată prin lovire (ex. pian\*), ciupire (ex. chitară\*, clavecin\*), frecare (toate i. cu arcuș\*) sau suflare (ex. harfă\* eoliană); după criteriul de construcție se disting i. *cordofone simple* (ex. țiteră\*, țambal\*, pian) și *compuse* (ex. chitară, i. cu arcuș, harfă\*). Grupa percuției din orch. simf. cuprinde, în principal, i. membranofone și idiofone dar, într-o viziune mai nouă, și i. cordofone acționate prin lovire (pian, țambal). În i. *aerofone* mediul vibrator este coloana de aer, acționată prin buzele instrumentistului întinse pe muștiuc\* (ex. trompeta\*), dirijarea coloanei de aer spre o muchie ascuțită (ex. flaut\*, flaut drept\*) sau vibrațiile unei (respectiva două) lamele de trestie, lemn sau metal (ex. oboi\*, cimpoi\*, muzicuță\*). Orga\*, i. complex, întrunește un număr variabil de i. aerofone diferite. La această clasificare tradițională se adaugă azi clasa i. *electrofone\** care întrunește atât i. cu generator mecanic, în care numai prelucrarea, amplificarea și emiteria sunetului sunt electronice (ex. chitara electronică), cât și i. cu generator electronic (ex. trautionium, orga electronică\*, sintetizator\*). Clasificări ale i. mai mult sau mai puțin diferite față de aceasta au mai creat S. Schaeffner (*Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique*, 1931), H.H. Dräger (*Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*, 1948) și H. Husmann (*Einführung in die Musikwissenschaft*, 1958). ■ I. *populare*, i. muzicale proprii culturilor folclorice\*. În accepțiunea restrânsă a conceptului, i. pot fi considerate numai i. muzicale create de instrumentiștii pop. înșiși sau de meseriași care trăiesc în mediul folc. respectiv (ex. drâmbă\*, toacă\*, buhai\*, buciun\*, nai\*, fluier\*, cobză\*), în sens larg însă se acceptă drept i. și i. de fabrică încetățenite în cultura pop. (ex. clarinet\*, taragot\*, acordeon\*, trompetă\*, țambal\*). Delimitarea celor două categorii este dificilă, dat fiind faptul că unele i. (ex. vioara\*) în anumite zone sunt produse de

artizanat fărănesc, în altele nu. Pentru cea de a doua accepțiune pledează și faptul că poporul, preluând de la muzicanții orășeni i. noi, de fabrică, le-au asimilat prin elaborarea și cultivarea unor modalități de execuție proprii folc. din zona respectivă. Sistematizarea i. se face pe baza criteriilor organologiei generale. (Fr.L.).

#### instrument obligat v. obligat.

**intabulare** (fr. și engl. *tablature*; germ. *Intabulierung*, *Intavolieren*; it. *intavolatura*) 1. Termen folosit în sec. 16 pentru a indica (într-o semnificație foarte generală) o dispunere a muzicii polifonice\* în formă de „tavola“ (it. „tabel, listă, tablă“), în care vocile (2) erau așezate una sub alta, împărțite prin bare\* de măsură. I. era folosită în notarea partiturii\* unui singur instr., polif., spre deosebire de notarea partiturilor pentru grupuri de executați. Se cunosc i. pentru orgă\*, clavicin\*, laută\*, ce folosesc cu precădere notația tabulaturilor\*, precursorae ale basului cifrat\*. 2. Termenul i. apare adesea în titlul lucrărilor tipărite pentru aceste instr. soliste (*Toccată e partite d'intavolatura di cembalo* di Gerolamo Frescobaldi, 1615; *Intavolatura di liuto* di Francesco da Milano, 1536). 3. Procedeu de transcriere al lucrărilor vocale (sau altor lucrări de ansamblu\*) în notația pentru orgă sau laută. Corespunde procedului modern de a reduce, în scriitură pentru pian, o lucrare scrisă inițial pentru ansamblu (I, 2) de diferite dimensiuni (camerale sau simf.). V. *reducție*. (M.M.)

**integer valor** (loc. lat. „valoare medie“) v. **proporție (II)**.

**intensitate 1.** (fiz.) I. de vibrație a unui sunet, cantitatea de energie care, transportată de undele\* sonore, trece într-o secundă prin unitatea de suprafață perpendiculară pe direcția de propagare a sunetului\*. Nivelul (diferența) de i. dintre 2 sunete (i. relativă) se măsoară în decibeli (dB – v. bel), pe când i. absolută în W/cm<sup>2</sup>. Unei anumite i. de vibrație a sursei sonore îi corespunde o anumită i. auditivă (fiziol.) sau tărâie a sunetului, care se măsoară în foni\*. ■ Puterea sonoră difuzată în spațiu de instr. muzicale variază în limite foarte largi. (Ex. orientative pentru *fff* orga mare, 12 W; trombonul, 6 W; pianul 0,6 W; cl., 0,05 W; o voce de bas, 0,03 W; cântând *ppp* o vl. emite o putere sonoră infimă, câteva milionimi de W). La însumarea surselor sonore, puterea ansamblului nu crește aritmetic, ci logaritmice\*, deci mult mai puțin decât adunând puterile. De ex., dacă unei vl. care cântă cu o i. corespunzătoare unui nivel de 5 Db i se adaugă

alte 15 vl. care cântă fiecare cu aceeași i. nivelul sonor al ansamblului nu crește de la 5 la 80 dB (adică cu 5 x 15 = 75 dB), ci numai cu 12 dB (adică de la 5 la 17 dB). Aceasta explică în parte faptul că o orch. mare poate să acompanieze un instr. solist ca hf. sau chitara fără a prejudicia echilibrul sonor (v. și *amplitudine*). 2. (în teoria\* muzicală) Una dintre calitățile sunetului muzical (alături de înălțime (2), durată (I, 1) și timbru\*) determinată de i. (I). Valoarea sa relativă (rezultând din diferența de i. a două sunete) a fost convențional stabilită de practica muzicală și redată prin semnele dinamice\*. Raporturile și variațiile de i. constituie astăzi obiectul dinamicii (I, 2).

*Bibliogr.*: Peters, I., *Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik*, Leipzig & Berlin, 1924; Foch, A., *Acoustique*, Paris, 1934; Krasilnikov, V.A., *Unde sonore în aer, în apă și în solide* (trad. din lb. rusă., Buc., 1957); Bădărău, E., Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; STAS 195711-74. *Acustică fizică*; STAS 1957/4-74, *Acustică muzicală*. (D.U.)

**interferență** (< fr. *interference*) (FIZ.), în general suprapunerea și compunerea a două (sau a mai multor) unde\* care se întâlnesc într-un punct oarecare al mediului de propagare, cu efectele rezultante; în particular, anularea reciprocă (totală sau parțială) a efectelor suprapunerii și compunerii a două unde. Anularea parțială a efectelor a două unde interferate poate fi observată folosind așa-numitul „trombon al lui Quincke“, în care deplasarea treptată a culisei\* face ca undele produse de vibrațiile\* unui diapazon (6) să parcurgă două drumuri de lungime diferită. I. se produce în punctul de întâlnire al celor două unde; aici, în anumite poziții ale culisei, sunetul\* se aude foarte slab. Atunci când interferează două unde de aceeași lungime (deci de aceeași frecvență\*) și amplitudine\*, iau naștere așa-numitele „unde staționare“, cu formarea de noduri (amplitudine nulă) și ventre (amplitudine maximă). Undele staționare caracterizează vibrația coardelor și a aerului din tuburile sonore ale instr. muzicale. I. explică fenomenul des întâlnit al bățăilor\* acustice.

*Bibliogr.*: Blascina, P. și Helmholtz, H., *Les son et la musique*, Paris, 1892; Bădărău, E., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; Krasilnikov, V. A., *Unde sonore în aer, în apă și în solide* (trad. din lb. rusă.), Buc., 1957; Pintacuda, S., *Acustica musicale*, Genova, 1959. (D.U.)

**interludiu** (< lat. *inter* „între“ și *ludus* „joc“) 1. Denumire dată în general unui fragment muzical instrumental plasat între părțile unei lucrări vocale, de obicei mai ample: (Ex. 1. din opera *Pelleas și Mélisande* de Debussy). Sin.: *intermezzo* (2). 2. În muzica religioasă, începând cu sec. 17, i. consta din mici improvizatii\* la orgă, care legau strofele unui coral\*, imn (1) sau psalm\*. Ele pot utiliza un material muzical înrudit cu cel al părților între care fac legătura, sau un material independent. 3. În construcția fugii\*, i. (germ. *Zwischenspiel*) are rolul de a dezvolta materialul motivic inițial și de a face legătura între expunerile temei\* în diferitele tonalități (2) ale fugii. Present încă din expoziția\* fugii ca element de legătură, i. ocupă un loc important în partea de dezvoltare (3) a acesteia, bazată pe succesiunea alternativ contrastantă de expuneri ale temei și de i. (Ex.). În invențiune\*, i. îndeplinește, ca și în fugă, rolul de parte de legătură și în același timp de dezvoltare a materialului tematic. Sin.: *divertiment* (4), *episod*. (L.C.)

**intermezzo** (cuv. it. [intermetso]; fr. *intermède*) 1. Scurtă operă\* comică, de obicei în două părți, care se cântau pe rând între actele unei opere *seria* (sec. 17), fără a avea nici o legătură cu acțiunea, pentru a crea un contrast, o destindere a atmosferei. La început în i. nu cântau decât o soprană (1) și un bas (1) *buffo* (câtre jumătatea sec. 18 se va ajunge la 5-6 personaje), întruchipând, ca în *commedia dell'arte*, tipuri fixe. I. se bucurau de mare succes, având aerul unor farse (2) populare, fără pretenții; puteau fi puse și la sfârșitul actelor sau transferate cu titlu schimbat dintr-o operă în alta. Către mijlocul sec. 18, i. devine un gen autonom, dând naștere operelor\* bufe it. și operelor comice fr. Compozitorii napolitani (Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo) au excelat în crearea de i., în prima jumătate a sec. 18. Capodoperă a răma însă *La serva padrona* de Pergolesi. 2. Începând cu sec. 19, termenul se aplică unor scene de operă sau de balet\*, care, fără a strica unitatea lucrării, suspendă sau încetinesc acțiunea (ex. celebrul i. din opera *Cavalleria rusticana* de Mascagni). Sin.: *interludiu*

Interludiu din expoziția Fugii la 3 voci în re minor.  
(Whit. Kl. I) de J. S. Bach.

Andante  $\text{♩} = 20$

TEMA

CONTRASUBIECTUL

RĂSPUNSUL

INTERLUDIUL

CONTRASUBIECTUL

TEMA

Interludiu (3)

(1). 3. Titlul unor scurte piese instr. cu formă liberă, introdus de compozitorii romantici (Schumann, Brahms au fost printre primii care l-au folosit). Poate interveni și ca denumire a unor părți de ciclu (1, 2) în simfonie\*, concert (2), sonate\*, suită (1, 2) (ex. Enescu, I. din *Suita nr. 1 pentru orch.*). (O.G.)

„Internaționala”, imn revoluționar al muncitorilor din întreaga lume, compus de Pierre Degeyter, în 1888, pe versurile poetului comunard Eugène Pottier (1816–1888). A devenit Imn (2) de stat al Uniunii Sovietice până la crearea noului imn, redevenit imn al Federației Ruse. Este, de asemenea, imnul partidelor comuniste. (I.R.)

**interpret**, muzician (cântăreț, instrumentist sau dirijor) care execută lucrările scrise de compozitor\*, având astăzi un statut social precis. În funcție de genul (I, 1) muzicii pe care o cântă, i. poate fi de muzică populară\*, ușoară\*, simfonică\* sau camerală\*, instrumentală\* sau vocală\* etc. În muzica pop., care este o muzică ce se caracterizează prin oralitate, i. se confundă adesea cu creatorul. Chiar în muzica profesionistă, o clară delimitare a i. de creator se realizează abia în sec. 19. Dar, oricare ar fi genul căruia-i aparține, i. are menirea de a face să trăiască muzica pentru public. În acest sens este un mediator între compozitor și public. I. trebuie să înțeleagă pentru sine sensurile muzicii create de compozitor, intențiile notate de acesta în partitură\* și să le tâlmăcească pentru a le transmite publicului în cele mai perfecte condiții tehnice muzicale și expresive\*. Pentru a putea realiza toate acestea, i. trebuie să posede o cultură muzicală și generală deosebită. I. se formează în școli de specialitate muzicală, Conservatoare\*, prin studii disciplinelor muzicale (practice și teoretice). (M.M.) ■ În folclor\*, considerând cântecul (executat vocal sau instr.) ca pe un bun propriu, prin intermediul căruia își exteriorizează gândurile și sentimentele, i. îl adaptează la cerințele sale spirituale, la gustul său artistic, în limitele unor legi tradiționale nescrise. În muzica pop. care „nu are nici o realitate palpabilă” și „nu prinde ființă decât în clipa când este cântată”, i. nu este un simplu executant ci și creator. Aportul său creator diferă de modul de interpretare (în grup ori solistic), de gen (liric sau epic), de forma melodiilor (liberă sau fixă) (v. structură arhitectonică).

**Bibliogr.:** Brăiloiu, C., *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, în: Boabe de grâu, Buc., II, 4, 1931 (E.C.)

**interpretare**, acțiunea de redare în cadru public [concert (1)] de către muzicianul interpret\* a unei compoziții (1). I. presupune participarea intelectuală și afectivă a interpretului la dezvăluirea și transmiterea sensurilor lucrării muzicale. Prin i., o lucrare muzicală poate căpăta o multitudine de sensuri și poate apărea mereu nouă, în funcție de laturile conținutului său pe care interpretul știe și poate să le evidențieze. În multitudinea i. posibile putem deosebi două categorii de bază: i. în stilul\* compozitorului și i. în stilul personal al interpretului. În ambele cazuri interpretul trebuie să efectueze în afara cazului pur tehnic (vocal sau instr.) și un studiu aprofundat al stilurilor diverselor epoci ale istoriei muzicii, un studiu al scriiturii muzicale specifice compozitorului, un studiu al formelor\* muzicale etc. Această cunoaștere ajută interpretul la reconstituirea creatoare a atmosferei epocii căreia îi aparține lucrarea. Cunoașterea caracterului și stilului compozitorului reprezintă însă criteriul de bază în realizarea unei i. adecvate. În acest caz interpretul se menține într-o relativă obiectivitate. Desigur că o totală depersonalizare a interpretului nu este posibilă și nici de dorit, idealul i. constituindu-l încercarea interpretului de a se identifica cu personalitatea compozitorului. Dar există și stilul de i. în care interpretul își pune mai pregnant amprenta personalității sale, intervenind în descifrarea sensurilor muzicii cu experiența proprie de viață și muzicalitate. În asemenea i. publicul est surprins de accente neașteptate, care reușesc să desfășoare sensuri noi în conștiința sa, de sublinieri ale unor anume valențe estetice existente în opera interpretată. Pregătirea generală și artistică a interpretului este hotărâtoare pentru i., fiind cu atât mai folositoare relevării expresiei (1), sensurilor majore ale muzicii cu cât este de un nivel profesional mai înalt. (M.M.)

**interval** (< fr. *intervalle*), în general, diferența de înălțimea\* dintre două sunete\*. Obiectiv, I. este domeniul sonor cuprins între două sunete muzicale diferit intonate [v. intonație (I, 1)]; subiectiv, senzația auditivă corespunzătoare raportului numeric dintre frecvențele\* a două sunete muzicale diferit intonate. Nota gravă este baza i. iar cea înaltă vârful lui. I. pot fi clasificate din mai multe puncte de vedere. I. este *melodic* dacă sunetele lui sunt intonate succesiv; el devine

*armonic* dacă intonarea este simultană. Un *i.* melodic este descendent în succesiunea vârf-bază și ascendent în succesiunea inversă. *Cantitativ*, după numărul de trepte\*, cuprins între bază și vârf, *i.* se clasifică în secunde\*, terțe\* etc. În continuare, *i.* după o anumită mărime cantitativă se clasifică după mărirea (valoarea) lor *calitativă*, adică după numărul de tonuri\* sau semitonuri\* temperate\* conținut. (Ex.: terța mică,  $1 \frac{1}{2}$  tonuri, terța mare, 2 tonuri). Considerând *i.* în funcție de alterațiile\* simple, *i.* perfecte (octava\*, cvinta\* și cvarta\*) au trei mărimi calitative (ex.: cvartă micșorată, 2 tonuri; cvartă perfectă,  $2 \frac{1}{2}$  tonuri; cvartă mărită, 3 tonuri). Celelalte *i.* au patru mărimi calitative (ex.: terța micșorată, 1 ton; terța mică,  $1 \frac{1}{2}$  tonuri; terța mare, 2 tonuri; terța mărită,  $2 \frac{1}{2}$  tonuri). Dacă se consideră și dublele alterații, se obțin mai multe mărimi calitative. (ex.: cvarta dublu micșorată,  $1 \frac{1}{2}$  tonuri, iar cea dublu mărită,  $3 \frac{1}{2}$  tonuri). *I.* enarmonice (2) sunt cele care conțin același număr de semitonuri temperate, indiferent de denumirea lor (ex. *i.* de cvintă micșorată *do-sol bemol* este enarmonic cu cel de cvartă mărită *do-fa diez*). *I.* mai mici decât octava sunt *simple*, iar cele mai mari *compuse*, constând dintr-un *i.* de octavă plus unul simplu (ex.: decima\* mare *do-mi* este formată din octava *do-do* și terța mare *do-mi*). *I.* consonante\* sunt octava, cvinta și cvarta perfecte, terța și sexta mari și mici; celelalte sunt disonante\*. În știința armoniei (III, 1), cvarta este considerată *i.* mixt, consonant în unele situații și disonant în altele. Terțele și sextele au fost denumite și consonanțe *imperfecte* și au fost admise târziu (din sec. 14) printre consonanțe. *I.* sunt diatonice\* dacă fac parte din aceeași gamă\* diatonică. Ele se numesc *cromatic\** dacă unul din sunetele lor (sau ambele) nu fac parte din scara diatonică considerată (ex.: intervalul *re-fa diez* este diatonic în gama *re major* și cromatic în gama *do major*). Un *i.* armonic simplu este răsturnat\* dacă baza lui trece la vârf sau invers (ex.: terța mică *re-fa* este răsturnată dacă nota *re* este ridicată cu o octavă sau *fa* coborâtă cu o octavă; se obține sexta mare *fa-re*). La *i.* compuse răsturnarea se efectuează ridicând baza cu 2 octave sau coborând vârful cu 2 octave). În armonia tonală, *i.* disonante cer de regulă să fie rezolvate, adică să fie urmate de un *i.* consonant. Rezolvarea\* se obține mișcând fie baza, fie vârful *i.*, fie ambele sunete (ex.: *i.* disonant *do-re* poate fi

rezolvat în *si bemol-re, do-mi bemol* sau chiar *si bemol-sol*). ■ În acustica\* muzicală, cel mai simplu mod de a determina valoarea numerică a unui *i.* este acela de a o exprima prin raportul supraunitar al frecvențelor\* sunetelor componente, după scara muzicală considerată (ex. în scara pitagoreică și în cea naturală, octava =  $2/1 = 2$ , cvinta perfectă  $3/2 = 1,50$ , cvarta  $4/3 = 1,33$  etc.). În scara sunetelor egal temperate (v. *temperare*) se ia direct valoarea finală a raporturilor de frecvență, plecând de la semitonul temperat =  $\sqrt[12]{2} = 1,059$ . În această scară, octava =  $\sqrt[12]{2}^{12} = 2$ , cvinta =  $\sqrt[12]{2}^7 = 1,498$ , cvarta =  $\sqrt[12]{2}^5 = 1,334$  etc. Pentru determinarea și compararea valorilor *i.* din scările netemperate (pitagoreică, naturală etc.) se calculează logaritmiile\* raporturilor supraunitare de frecvență care caracterizează *i.* respective. Din aplicarea logaritmilor cu baza 10 derivă unitatea de măsură savart\*, iar din a celor cu baza unitatea de măsură cent\*. Se mai aplică și calculul cu logaritmi cu baza 2, luându-se pur și simplu valorile numerice din tabele, neexistând o unitate de măsură derivată precum cele două citate. ■ În antic. îndepărtată, elemente de studiu al *i.* se găesc în muzica unor popoare extraeuropene (chineze, indian etc.), dar studiul sistematic al *i.* a început în Europa, în cadrul școlii pitagoreice (sec. VI î. Hr.), și a fost dezvoltat de teoreticienii următori lui Pitagora (Aristoxenos din Tarent, Euclide, Didymos, Claudiu Ptolemeu etc.). Experimental, studiul *i.* se efectua pe monocord\*. În teoria greacă a muzicii (ἀρμονική), *i.* consonante erau numai cvarta (*diatessarōn\**), cvinta (*diapente\**) și octava [*diapason* (1)]. Cvarta (v. tetracord) avea o importanță comparabilă cu cea acordată astăzi octavei\*. În gama prin cvinte (Pitagora), *i.* de ton sunt egale (9/8), dar cele de semiton sunt de două feluri: *lima* (λεῖμμα, semitonul diatonic,  $256/243 = 1,053$ ) și *apotoma* (semitonul cromatic,  $2187/2048 = 1,067$ ). În această gamă apare și un microinterval\*, *coma\** pitagoreică sau diatonică,  $531441/524288 = 1,013$ , ca diferență dintre suma a 12 cvinte și suma a 7 octave. În gama naturală\* (Zarlino, sec. 16) există două feluri de *i.* de ton: *mare* ( $9/8 = 1,125$ , egal cu tonul pitagoreic) și *mic* ( $10/9 = 1,111$ ). Experiența tonului mic face să apară *i.* neexistente în gama pitagoreică: *coma\** sintonică sau didimică (diferența dintre tonul mare și cel mic,  $81/80 = 1,012$ ), *coma mare* etc., cum și

o serie de *i.* „joase“ și „înalte“ (ex. în gama *do major*, cvinta joasă *re-la* =  $40/27 = 1,481$  și răsturnarea ei, cvarta înaltă  $27/20 = 1,350$ ). În gama solfegistică (sistemul Mercator-Holder) octava este divizată în 53 de microintervale (come Mercator- Holder), iar mărimea oricărui *i.* este măsurată de un număr întreg de come (ex. semitonul diatonic, 4 come; semitonul cromatic, 5 come; tonul, 9 come; cvarta perfectă, 22 de come, cvinta perfectă 31 de come etc.). Această comă are valoarea  $\sqrt[53]{2^7} = 1,013$ .

*Bibliogr.:* Giulcanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962; Iușceanu, V., *Moduri și game*, Buc., 1960; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, <sup>1</sup>1891, <sup>3</sup>1921; Dufourcq, N., (coordonator), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946. (D.U.)

**intonație** (intonare) **I.** 1. Redare exactă a înălțimii\* sunetelor în interpretarea vocală și instrumentală, în solfegiere\*; fixarea *i.*, mai ales în repetiții, este precedată de „darea tonului“ de către dirijor și uneori de intonarea fragmentului inițial ce trebuie cântat de către întreg ansamblul (**I**, **2**). 2. Contur al melodiei\*, curbă a înălțimilor (**2**) în cadrul discursului muzical. 3. În cântul greg.\*, formulă (**I**, **1**) cântată de oficianți și reluată de către cor\* sau de către comunitate. 4. Muzică de orgă, având același rol de preludiere ca și *i.* (**2**) [v. preludiu (**1**)]. De scurtă durată, *i.* este un mijloc eficace de fixare a „tonului“ și, în unele momente, a modulației\*. **I.** poate fi scrisă (într-o formă aleasă de organistul-compozitor: introitus\*, intrada\*, preludiu\*, toccata\*) sau improvizată\*. Astfel de *i.* au fost transmise de cei doi Gabrieli (*Intonazioni d'organo*, 1593). Există țări (Franța, Anglia, Țările de Jos, Spania, Portugalia) în care termenul nu se întâlnește, fiind mai curând sin. cu *ricercar\**. În sec. 17, mai apare în Germania. **II.** 1. În muzicologia\* sovietică, noțiune generică pentru ansamblul trăsăturilor structurale și de ethos\* ale unei muzici pop., trăsături transmise implicit artei culte naționale orientate spre această muzică (éiōiīāōēy̅). 2. În muzicologia românească *i. pop.*, *i. folclorică* (sau *biz.*), suma caracteristicilor melodicoritmice ale cântecului pop. sau *biz.*, desenul caracteristic al acestui cântec; sin.: *melos pop.* (v. *melodie*).

*Bibliogr.:* Eggebrecht, H. H. *Studien zur musikalischen Terminologie*, 1955; Assafiev, B., *как процесс*, 2 vol. Moscova, 1930, <sup>2</sup>1947, <sup>3</sup>1963, <sup>4</sup>1971; Goldschmidt, R., *Musikalische Gestalt und Intonation*, în *Beiträge zur Mw.* V, 1963, (G.F.)

**intrada** (cuv. în it. veche, „intrare“) **1.** Piesă festivă în ritm de marș\*, scrisă în stil omofon (v. omofonie) și care, în sec. 16–17, servea drept introducere unor opere\*, oratorii\*, sau deschidea banchetele, balurile, procesiunile. A fost cultivată în Italia, Franța, Anglia și, cu timpul, s-a constituit în piesă independentă (vezi culegerea de 28 de *i.* a lui Alessandro Orologio, 1597). **2.** Componentă a suitei\* de dansuri a școlii germ. de la începutul sec. 17. E de obicei plasată la începutul lucrării. **V.** simfonia (**II**). **3.** În sec. 18 și începutul celui următor, termenul a continuat să fie folosit sporadic pentru a desemna scurte uverturi\*: Gluck, *Alcesta*; Mozart, *Bastien și Bastienne*; Beethoven, *Bătălia de la Vittoria*; Sin.: it. *entrata*; Echiv. sp. *entrada*; germ. *Intrade, Eingang*; fr. *entrée\**. (A.M.)

**intrare.** **1.** Debutul unui pasaj; începutul unei partide (**2**), al unui instrument (ex.: intrările unui subiect\* de fugă\*); *i.* se numește, în canon (**4**), și semnul prin care se marchează locul (momentul) unde începe fiecare din vocile (**2**) imitante. **2.** Indicarea în execuție a unei piese muzicale în ansamblu (**1**, **2**) (simf. coral, uneori cameral), a debutului fiecărei partide printr-un gest al dirijorului [v. *Auftakt* (**2**)]. (A.J.)

**introducere** **1.** (în muzica instrumentală) Secțiune cu caracter introductiv și tempo (**2**) de obicei lent care precede *Allegro*(**2**)-ul inițial (uneori și pe cel final\*) al unei forme ciclice\* [sonată\*, cvartet (**2**), simfonie\* etc.]. Pare să derive din *grave*-le inițial al suitei\* și sonatei preclasice. Dimensiunile *i.* sunt foarte flexibile: de la câteva măsuri\* până la o adevărată mișcare încheată, cu una sau mai multe idei muzicale (ex. *Simf. a VII-a* de Beethoven). De obicei *i.* contrastează prin tempo și caracter cu *Allegro*-ul pe care-l precede. Dincolo de acest contrast însă, se simte cum treptat compozitorii caută să lege structural *i.* de restul lucrării, de la subtile (și uneori greu perceptibile) schițări ale elementelor tematice până la afirmarea explicită a ideii de bază a unei simfonii ciclice\* (Ceaikovski, Franck, Enescu). **2.** Parte prin care încep unele oratorii\*, ce

nu poate fi asimilată unei uverturi\* (ex. *Creațiunea* de Haydn). În muzica de operă\*, se întâlnesc i. ce urmează imediat după uvertură (*Norma* de Bellini, *Ifigenia în Taurida* de Gluck). În genere însă, termenul e folosit liber, putând desemna chiar preludiul (3) lucrării (ex. *Faust* de Gounod) (A.M.)

**introitus** (cuv. lat.: < *antiphona ad introitum*), cânt procesional cu caracter antifonic\*, extras de obicei dintr-un psalm\* și cântat de cor la începutul miselor\*. Textul este biblic. Utilizat în cadrul serviciului religios încă din sec. 5, pentru a acompania cortegiul de intrare a oficialului, i. a cunoscut restrângerea treptată a dimensiunilor sale astfel încât, de la versetele unui psalm, cântat integral sau fragmentat, s-a ajuns la 1-2 versete ce încadrau *Gloria*\*. În sec. 15–16 se întrebuntau chiar 2 i., cântate în manieră responsorială de 2 coruri diferite. Sin.: *ingressa* (< *officium ad praelegendum*). V. *Kyrie eleison*. (C.S.)

**invențiune**, în sens restrâns, formă\* muzicală în stil contrapunctiv\* imitativ\* ce își are originea în baroc\*. În sens larg, invocând geneza termenului, din a doua jumătate a sec. 16 și până azi, se desprind mai multe semnificații; i. se poate referi la orice fel de piesă muzicală care nu poartă numele specific genului, la piese de genuri diferite, sau la cele care aparțin unor genuri noi care nu reprezintă încă o categorie aparte. De asemenea sensurile noționale ale cuvântului i. prezintă în muzică tot două aspecte: cel general, care desemnează *inventivitate* muzicală, și cel particular, ce indică un înțeles restrâns de temă\* cu latențe dezvoltătoare, capabilă de a zămislă forme muzicale inedite. Aparte, astfel, prin noutatea formei corelată cu libertatea ei, conceptul de *formă-principiu* (i. – ca principiu de compoziție, nespecificându-se un anumit tip de formă). Deși pe plan teoretic se accentuează sensul noțional cu aspecte diferențiate, în care este inclusă și ideea de formă, istoria muzicii ne-a obișnuit cu sensul de formă (liberă) în stil imitativ (la Pietro Ponzio, *Dialogo della musica teorica e pratica*, 1592). Mai mult, H.J. Moser indică prin i. o determinare de gen (1, 2) muzical: pentru chanson\*-ul de amplă dimensiune (Cl. Jannequin) și pentru lucrările contrapunctive\* care nu sunt fugi\* sau canoane (4). Desigur, în practica muzicală, termenul este strâns legat de creația lui J.S. Bach (*Invențiuni la două și trei voci*, 1720–1723), deși el a fost utilizat și

înainte (de pildă de către F.A. Bonporti, *Invențiuni a violino solo*, op. 10, 1712–1713?). Însă termenul cuprinde, în creația lui J.S. Bach, atât dimensiunea teoretică de *ars inveniendi*, științific fundamentată în barocul muzical reprezentând un domeniu în studiul compoziției (2) (R. Dammann), o metodă de a se ajunge la inventivitatea muzicală (H.H. Eggebrecht) și o posibilitate de raționalizare a procesului creator, (în opoziție cu inspirația *neprevăzută*), cât și dimensiunea practică prin care este creată compoziția (2) muzicală, ca operă de artă ce a deschis orientări estetice noi, și ca lucrare capitală pe plan didactic, reprezentând un model armonico-polyfonic (precum *Clavecinul bine temperat*, 1722), în fixarea și afirmarea principiilor tonale; menționăm că eșalonarea inițială a celor 15 *Invențiuni la două voci* și 15 *Invențiuni la trei voci* – ascendentă și descendentă – respectiv:

*Do-re-mi-Fa-Sol-la-si*

*Si bemol-La-sol-fa-Mi-Mi bemol-Re-do*

a fost o reușită practică (pedagogică) de a prezenta în mod gradat tonalitățile (2) de la cele mai simple la cele complexe, lucru generalizat în *Clavecinul bine temperat*. Totodată, *Invențiunile* lui Bach înseamnă un pas important în domeniul execuției muzicale constituind una din treptele didactice obligatorii în formarea instrumentiștilor.

■ I. s-a perpetuat până în zilele noastre fiind unul din procedeele proprii lucrărilor ce nu se vor fi încadrat în forme sau genuri prestabilite. Astfel forma bi- sau tripartită inițiată de Bach, cât și stilul contrapunctiv imitativ, au primit de-a lungul timpului aspecte noi, invocând mereu sensul noțional de inventivitate. Mărturie stau lucrările semnate de A. Berg, B. Bartók, G. Petrossi, E. Pepping, B. Blacher, W. Fortner, Z. Vancea, Șt. Niculescu, C.D. Georgescu, M. Moldovan, G. Costinescu, L. Glodeanu, ș.a. O analiză remarcabilă a *Invențiilor* lui Bach a fost realizată de S. Toduță în *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. II, Buc., 1973.

**inversare**, procedeu de prezentare a unei idei muzicale pe un principiu de simetrie\* (în „oglinză”), în așa fel încât sensul intervalelor\* să fie contrar aceluia din „original” (din urcătoare, intervalele devin suitoare și invers). Proprie canonului (4) i. (ex. 1) a continuat să joace un rol important și în prezentarea răspunsului\* în fugă\*. Pentru păstrarea caracterului tonal al răspunsului, i.



ex 1

(Rondeau Viferunt, apud: Fred Finkel, in MF, Nr 1, 1979)

ex 2

(J.S. Bach, Fuga V din Kunst der Fuge)

(J.S. Bach, Canon perpetuum din Musikalisches Opfer)

Ob.

Fl. b

seria

1.

(A. Schönberg, Varietum pentru urchestra, op. 31)

respectă doar „pasul“ intervalic nu și calitatea intervalului (de pildă, secunda\* poate deveni din mare mică și invers, echivalând mutațiile (4) de cvintă\* în cvartă\* și invers, de terță\* în secundă și invers, ce asigură de asemenea un răspuns de fugă tonal – ex. 2); dimpotrivă, o i. riguroasă (ex. 3) respectă (ca și răspunsul de fugă real) natura și calitatea intervalelor. Ca procedeu de variere a seriei\*, i. trebuie să redea cu strictețe natura și calitatea intervalelor stării originare și, în plus, să obțină simetria pornind de la o axă ce trece prin primul sunet al seriei (ex. 4). Echiv. fr. *renversement*; germ. *Umkehrung*. (G.F.)

**ionic** (< eponimul ἴων, erou mitic, strămoșul ionienilor). I. (în prozodia \* antică) Dipodie\* alcătuită din două silabe lungi și două scurte (un piric\* și un spondeu\*). După felul cum sunt dispuse silabele, i. are două variante: i. *major*, cu spondeul la început (– – U U) și i. *minor*, care începe cu piricul (U U – –). II. 1. În sistemul modal al grecilor antici, i. era modul (I, 1) de *sol* (sinonim cu hiperlicidic, hipofrigic sau iasticul). 2. În ev. med. i. a devenit mod (1, 3) de do și, ulterior, a evoluat dând naștere majorului\* din sistemul tonal funcțional. V. *tonalitate*. (A.M.)

**ionika, orgă** ~, v. **electrofone, instrumente**.

**ipovoleis v. psalt**.

**irațională, valoare** ~, valoare\* rezultată din diviziunea (1) excepțională a duratelor\* (triolet\*, cvintolet\*) etc. Termenul a fost împrumutat din matematică pentru a defini raportul dintre divizorul obișnuit al măsurilor\* (2, cu multiplii săi, pentru cele binare\*, 3, cu multiplii săi, pentru cele ternare\*) și un divizor străin (5, 7, 9 etc.) apărut ocazional. Dar dacă trioletele, sextoletele\*, septoletele\* etc. dau într-adevăr raporturi iraționale (câci 2/3, 4/6, 4/7 nu pot fi exprimate prin fracții zecimale finite), în cazul duoletelor\*, cvartoletelor\* sau cvintoletelor, termenul de „irațional“ e aplicat într-un mod arbitrar, raporturile create (3/2, 3/4, 4/5) fiind, matematic vorbind, „raționale“ (A.M.)

**irmologhion v. catavasier (2)**.

**irmologhion calofonicon**, carte în notație (IV) psaltică (biz.) care cuprinde o selecție din irmoasele\* canoanelor\* sărbătorilor de peste tot anul, așezate după ehuri\*, în varianta unor „cântări împodobite, înfrumusețate“. Manuscrisul *Irmologhion calofonicon*, al lui Macarie Ieromonahul (BAR, ms. rom. 1685, „scris cu însuși mâna sa în

Monastirea Neamțului, anul 1833”), cuprinde 20 irmoase\*, „frumos viersuitoare“, cum le numește autorul. Cf. Popescu, N. M., *Viața și activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul*, Buc., 1908, p. 87–90. (S.B.B.) (D.S.)

**irmologic, stil** ~ (BIZ.) v. **eh; stil**.

**irmos (BIZ.)** (< gr. εἰρμός [*eirmos*] „legătură, urmare, înlănțuire“), prima strofă sau tropar\* din poemul condac\* sau din fruntea fiecărei ode (3) a canonului (2) I. este alcătuit, la unii autori, din 3–13 versuri iar la alții din 20–30. Potrivit legii *izosilabiei* i. și troparele au riguros același număr de silabe, iar potrivit aceleia a *homotoniei*, troparele reproduc toate accentele (III, 1) ritmice ale i., servind ca punct de plecare acrostihului\*, determină forma tuturor strofelor, asigurând unitatea poemului (canonului). Până astăzi, odele poartă în fruntea lor uneori i. întreg, alteori numai primele cuvinte, pentru a indica melodia pe care se vor cânta troparele odei respective. I. canonului de la utrenia\* sărbătorilor mari se numesc *catavasii*\*. V.: *automelă; prosomie*. Ant.: *idiomelă, automelă*. (S.B.B.)

*Bibliogr.*: Pitra, J.-B., *Hymnographie de l'Église grecque*, Roma, 1867, p. 29–32 (scholia lui Teodosie din Alexandria (cod. Vatic. Barberin. gr. I, 150, f. 9: [...] ἐπαγαγεῖν τὰ τροπάρια ἰσοσυλλαβοῦντα καὶ ὁμοτονοῦντα τῷ εἰρμῷ); Bouvy, Edm., *Poètes et mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*, Nîmes, 1886, p. 270–273, 274–282, 282–284. (D.S.)

**irozi, teatru popular**, cu caracter religios, de origine cultă, care înfățișează legenda Nașterii. Despre prezența i. la români nu deținem date anterioare sec. 18 (Miron Costin). Kogălniceanu menționează ca interpreți ai „misterelor religioase“ irodul sau betleemul pe „dascăli și pe dieci“, iar mai târziu, pe „fiii de boieri“. În sec. 19 obiceiul a fost preluat de popor: „tacămuri irodești“ pe care îl jucau „pe la moșiile boierilor“ și „la casele negustorilor“ (Burada). Pătrunzând în repertoriul maselor, i. li s-au adus treptat modificări, în contact, probabil și cu teatrul de haiduci și de păpuși (Caraman), cu conținutul profan al acestora, ceea ce a apărut ca o necesitate psihologică de compensare a atmosferei religioase. În multe zone, i. anticipă sau continuă teatrul de păpuși (Brăiloiu). Repertoriul este eteorgen: se succed cântece de

stea\*, melodii de origine bis. cu melodii adaptate sau create de popor, cu cântece din armată, romanțe (2) și cuplete de revistă\*. Sin.: *vicleim*; *vertep*.

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C. și Stahl, H. H., *Vicleiul din Târgu-Jiu*, în *Sociologie Româncască*, 1, nr. 12, Buc., 1936; Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, I, Iași, 1915; Vrabie, Gh., *Teatrul românesc*; în: *Studii și cercetări de ist. lit. și folc.*, Buc., 1957; Caraman, P., *Motive românești în literatura semipopulară cehă*, în: *Arhiva*, 1929; Ghircoiașiu, R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, Buc., 1963; colectiv, *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964. (E.C.)

**ison** (gr. ἴσος). Ca element de notație (IV), i. beneficiază de o definiție corespunzătoare funcției sale mnemotehnice: „nici suie nici pogoară“ (Nifon Ploșteanu), „[...] Însămnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate, ci repetă neuma precedentă“ (Gr. Panfăru). Deși element atât de important în execuția muzicii bizantine\*, i. nu se supune în acest caz aceleiași precizuni noționale, dând impresia că între cele două sfere de aplicare ar exista o incompatibilitate. În fapt, trăsătura de unire între implicarea sa microstructurală și cea macrostructurală o constituie ideea de repetare a sunetului, de ținere pe loc a înălțimii (2). I. devine astfel un sunet continuu („comparabil cu fondul de aur al icoanelor“. A. Souris), însoțitor al melodiei și care conferă monodiei biz. o dimensiune suplimentară. Afirmția aceluiași N. Ploșteanu: „Cucuzel [...] a stabilit i. *melodiilor papadice*“ ar putea să sugereze o dependență a i. de anumite tipuri de melodii; practica actuală relevă însă o aplicare spontană, nerestrictivă dar și neobligatorie a acestuia la orice melodie. Fară a avea o consecință directă în modificare structurală a muzicii biz., în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal\* (cu excepția, poate, a cântului siriac, unde un anume fel de organum\* constituit din cvarte\* paralele, precede probabil practicile occid. similare), i. prezintă unele similitudini dar și unele deosebiri față de burdon (1) sau de pedala (2) polif.-arm. O pedală, în general, „[...] conferă melodiei o dimensiune complementară: dă naștere unei reciprocități de relații simultane. Pe de o parte, el acuză oblicitatea melodiei, pe de alta, chiar această oblicitate certifică imobilismul pedalei“ (A. Souris). Aceași reciprocitate dintre cinetismul melodiei și imobilitatea sunetului „finuț“ este proprie și execuției cu i. Dar, în timp ce pedala se plasează într-un sunet precis și anume la sfârșitul unei

pieșe instr. ca extindere a cadenței (1), prin „dilatarea“ acordului\* de dinaintea acordului final, i. propriu unei muzici vocale, poate fi continuu (asemănându-se, prin aceasta, mai mult cu burdonul\*) sau discontinuu, plasat fiind în orice punct al pieșei. Pedala se află întotdeauna în bas. (III, 1) pe sunetele T sau D, i. plasându-se și el în partea gravă a melodiei, mai întotdeauna pe *finalis* (v. finală) și mai rar pe cvinta modului (I, 3). Spre deosebire de pedala ce relativizează funcțiile\* armonice, printr-o indiferență aproape totală față de momentul tonal (2), i. are o convergență nu numai față de finală ci și de celelalte puncte ale melodiei (subînțelege permanent finala chiar și atunci când sunetele melodiei nu sunt identice cu aceasta). Tendința pedalei este *centrifugă*, iar a i. *centripetă*. O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziția polif.: desfășurarea armoniilor în funcție de punctul stabil al i. (D. G. Kiriac), desfășurarea melodiei pe temeul unui i. (sau dublu-i.); pedala-i. (P. Constantinescu); asimilat cu unisonul\*, i. participă – ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînțeles) – la obținerea unor texturi polif., în speță eterofonice\* (Șt. Niculescu).

*Bibliogr.*: Ploșteanu, Nifon, *Carte de muzică bisericească*, Buc., 1902; Panfăru, Gr., *O valoroasă contribuție românească la studiul muzicii bizantine*, în: *Rev. Muz.* 3, 1968; Souris, A., art. *Mélie* în: *Encyclopédie de la musique*, „Fasquelle“, Paris, 1961, vol. III; Eisikovits, M., *Contribuții la studiul tratării disonanței în creația lui J.S. Bach*, în: *L. muzicol.*, vol. 4, Cluj, 1968. (G.F.)

**istesso tempo** (l'istesso tempo și lo stesso tempo) (loc. it. „tempo egal, identic“), indicație utilizată în dreptul unei schimbări de măsură\* pentru a atrage atenția asupra egalității dintre unitățile de timp (de ex.:  $\frac{3}{4} = \frac{3}{4}$ . În schimbarea 3/4 sau 4/4); când unitatea de timp se schimbă, indicația arată că o măsură este egală cu cealaltă (de ex.:  $\frac{3}{4} = \frac{3}{4}$ . În schimbarea 2/4 cu 6/8). Pentru evitarea confuziilor, i. este înlocuită cu indicarea exactă a valorilor (II, 1) de note\* ce trebuie să rămână echivalente. (A.J.)

**istoria muzicii**, succesiunea în timp și spațiu a faptelor privind viața muzicală și relațiile sale cu viața socială, opera de artă muzicală, interpretarea și receptarea acesteia, considerate la nivel universal sau regional și redată în generalitatea și specificitatea lor în virtutea unei viziuni ideologice

și axiologice unitare. Fenomenul muzical, în expresia sa rudimentară ori elementară, ocupând un loc remarcabil în existența unor populații cu organizare încă tribală sau, dimpotrivă, în formele evolute ale unei arte sincretice\* ori autonome, așa cum o dovedesc marile culturi ale antic. (Egipt, Grecia [v. greacă, muzică], Roma, India, China, Japonia, Indonezia etc.), ale unor grupuri de popoare (cele islamice de ex.), ale unor națiuni (în sensul modern al noțiunii), ale unor entități culturale complexe, ca de ex. muzica europ. și în cadrul acesteia, muzica occid., ale unor epoci stilistice mai mult sau mai puțin unitare (Renaștere\*, baroc\*), ale unor școli (ex. școlile naționale), grupuri și curente (clasicism\*, romantism\*, impresionism\*, expresionism\*, romantism\*, constituie obiectul și substanța i.; în funcție de concepția dominantă a i., aceste fenomene sunt reflectate, global sau parțial, dependent sau independent de viața politică și socială a momentului avut în vedere. ■ Periodizarea însăși ține seama de aceste date și coordonate, ponderea unui fenomen sau a unora dintre laturile sale fiind determinată pentru desemnarea perioadelor istorice (în care factorul cronologic este îndeobște respectat). Constatarea că muzica este supusă aceluiași determinări politice și sociale ca și alte fenomene ale vieții materiale și spirituale a condus la desemnarea unor epoci și perioade ale i. în lăuntrul istoriei generale. În plus, o seamă de date și trăsături estetice, aparținând celorlalte arte, au fost echivalate pe plan muzical, găsindu-se, inclusiv în folosul periodizării, suficiente puncte comune între romantismul literar și cel muzical, între impresionismul plastic și cel al artei sunetelor etc. Unele cercetări înclină, dimpotrivă, spre constituirea perioadelor i. din interiorul fenomenului muzical – uneori pe temeiul schimbărilor intervenite în tehnica componistică, propunându-se astfel înlocuirea unor termeni ca Renaștere prin „epoca polif. vocale“, a aceleia de baroc prin „epoca basului cifrat\*“ (Eggebrecht), a aceleia de expresionism prin serialism\* etc. Dacă spațiul europ. a pus relativ mai puține probleme privind periodizarea, iar confruntările de optici și de concepții nu au împiedicat constituirea în cele din urmă a unui concept îndeajuns de clar al muzicii europ., scrierea însă a unei i. universale – în înțelesul ei cel mai deplin – a dovedit caducitatea unor optici și, nu mai puțin, suficiența europocentrismului. Prin cercetările etnomuzicologice\*

giei\*, ale muzicologiei comparate, prin pătrunderea în orbita interesului științific a vechilor culturi tradiționale ale Orientului, s-au impus date noi ce trebuiau alăturate și înserate, în întreaga lor specificitate, în corpul considerat cândva desăvârșit al muzicii (erop.), s-au operat mutații de ordinul valorii. Ist. univ. a muzicii tinde să înglobeze astăzi tot ceea ce se cunoaște cu privire la muzica planetei, prin contribuția unor muzicologi de o specializare adesea extremă, într-un spirit care, raportat la metodă, se dovedește oarecum eterogen, dar deosebit de fecund prin sugestiile oferite cercetării și cu consecințe deja previzibile în modelarea gustului pentru artă. ■ Limpezimea conceptului de i. este, firește, o consecință a limpezirii conceptului de istorie în genere, deși trecutul venerabil al istoriei propriu-zise nu a înrăurit decât târziu apariția unor veritabile i., primele scrieri rezumându-se, ca și în alte sfere ale activității științifice sau artistice, la consemnarea de mituri, legende și anecdote. Pasul următor l-a constituit alcătuirea, în sec. 19, de biografii consacrate marilor muzicieni (Forkel și Spitta: Bach; Chrysander: Händel; Fétis: „biografiile universale“). Către sfârșitul aceluiași sec. (Ambros) și mai ales la începutul celui următor (Lavignac) – când se generalizează și acceptarea i. ca disciplină universitară – apar atât ist. univ. cât și cele axate pe curentele naționale sau pe epocile importante (antic., ev. med., Renaștere, muzică modernă). Constituerea i. în sec. 19 a fost favorizată de „explozia“ creatoare proprie romantismului (ceea ce a și imprimat acestui sec. o orgolioasă și izolaționistă autocontemplare) și de climatul obștesc în care s-a instituit o viziune istorică și despre istorie. Ideea unei creșteri valorice continue (având ca reper și ca etalon tocmai romantismul) a întărit convingerea existenței unui progres neîntrerupt în istorie. Dar evoluționismul acesta plat a fost părăsit de îndată ce i. a pășit în faza sa modernă, convingerea cercetătorilor fiind aceea a echilibrului existent între epoci și a pluralității culturilor. Ceva din imaginea acestui evoluționism s-a păstrat totuși în mentalitatea avangardei sec. 20, care argumentează necesitatea schimbării (radicale) prin inexorabila înlocuire una prin alta a epocilor creatoare în numele progresului neîntrerupt. Este tot atât de adevărat, însă, că, departe de a mai avea aceleași afinități și aptitudini de cunoaștere ca față de sec. 19, i. rămâne pretu-

tindeni profund îndatorată epocii actuale, principala cauză a acestei situații constând în răsturnările radicale ale principiilor de creație, în succesiunea vertiginosă a tehnicilor, ceea ce se răsfrânge, dacă nu negativ, în orice caz ca o frână asupra criteriilor de investigare istorică. ■ Confundată cândva cu muzicologia\* însăși, i. este și astăzi o disciplină prioritară în sistemul acesteia. Nu doar frecvența scrierilor de i. îndreptățește o atare afirmație ci și faptul că, în ipostaza ei actuală, i. sintetizează o seamă dintre rezultatele oferite de arheologie, istorie și de istoria artelor, etnomuzicologie, psihologie muzicală\*, analiză\* a operei (coroborată cu „monumentul“ și documentul sonor), organologie, sociologie, paleografie (biz., greg., orient.), aceste științe adiacente procurând i., pe de o parte, datele concrete, iar pe de alta, împrumutându-i metodele lor, chemate să întregească, prin complementaritate, metologia generală. Împrumutul este, de altfel, reciproc, ceea ce este dovedit, de pildă, de etnomuzicologie, care, în folclorul\* copiilor și al adulților, a descoperit indicii ale începuturilor muzicii, în egală măsură profitabile și pentru i. (pentru a nu mai vorbi de faptul că, datorită conservatismului său, folclorul poate pune la dispoziția i. suficiente relieve de artă muzicală, destinate să acopere petele albe de pe harta disciplinei prioritare); la rândul său, folclorul se străduiește, dincolo de oralitatea sa și de „scurtimea memoriei” produsului colectiv, să-și alcătuiască propria-i istorie. ■ Și în România i. a debutat prin sporadice consemnări de fapte muzicale, la cronicari dar, mai ales, în relatările unor călători străini prin țările române. Odată cu apariția școlii naționale și cu cultivarea unei compoziții de tip occid., cu dezvoltarea artei interpretative, se afirmă interesul pentru biografie (Poslušnicu) dar și pentru istoria instituțiilor artistice (T.T. Burada). Istoria ca știință, ghidată de metode și de o concepție unitară, se firmă prin George Breazul, cel care coroborează sursele propriu-zis istorice cu cele oferite de folcloristică. El este cel care pune și bazele unei i. vechi, prin cercetarea izvoarelor ant. referitoare la traci și la muzicalitatea lor și atrage în același timp atenția asupra valorilor medievale ale muzicii din Transilvania ca și asupra aceloră biz., ce trebuie integrate i. noastre profesionale. Luând ca punct de pornire această moștenire, cercetarea istorică actuală a acordat atenție etapei daco-romane și

renescentiste (Tomescu), celei a ev. med. (Ciobanu, Moisescu, Barbu-Bucur), celei moderne (Vancea, Clemana Firca, Valentina Sandu-Dediu, Irinel Anghel). Numeroase monografiile, având ca obiect personalități artistice din toate timpurile, formații și instituții muzicale, furnizează lucrărilor de sinteză date indispensabile. Istoriile generale privind muzica românească (Ghircoiașu, Ghenea, Octavian L. Cosma, Brâncuși, Viorel Cosma, Elena Zottoviceanu) pornesc de la aceeași premisă a continuității epocilor stilistice și a complementarității culturilor ce și-au extins influența până pe teritoriul României, influență care, departe de a fi estompat trăsăturile muzicii autohtone, au contribuit la accentuarea acestora, la definirea originalității ei, în condițiile unui stimulator circuit al valorilor universale. (G.F.)

**izoritmie** (< gr. ἴσος „egal“ și ρυθμός „ritm“) 1. Termen creat de muzicologul german Friedrich Ludwig în 1902 pentru a defini un procedeu de compoziție specific curentului Ars Nova\*. Tenorul (3) unui motet\* izoritmnic se baza pe o succesiune de durate (1) (note și pauze) numită *talea* și care se repeta întocmai de la începutul până la sfârșitul piesei (ultima apariție a „seriei“ putea totuși comporta modificări). Acestei *talea* îi corespundea o succesiune de înălțimi (2), de asemenea fixă, numită *color*. În cazurile cele mai simple de izoritmie, *talea* și *color*-ul coincideau, tenorul respectiv prezentându-se ca un fel de ostinato\*. În lucrările mai elaborate însă, când *color*-ul era mai lung sau mai scurt decât *talea*, apăreau decalaje cu urmarea că aceeași celulă ritmică aveau mereu altă melodie și, reciproc, aceeași serie de înălțimi (2) – altă organizare metro-ritmică (v. polimetrie). Procedeu – care nu e lipsit de unele contingențe cu serialismul\* modern – poate fi întezărit încă din sec. 13 (la Perotinus) dar e intens folosit abia în sec. 14, în creația lui Philippe de Vitry și Machault (acesta din urmă îl extinde la alte voci (2) decât tenorul, aplicându-l și în unele genuri laice). În veacul următor mai apare la Dufay, Dunstable și la alții, dar iese treptat din uz. 2. Concomitență a valorilor, la toate vocile, pe parcursul unei compoziții [ex. formele primitive de polif.: organum\*, conductus\*; odele (3) umaniste].

*Bibliogr.:* Ludwig, F., *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, în: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, IV, Leipzig, 1902–1903; Besseler, H., *Studien zur Musik des Mittelalters*, II. *Die Motette*

von Franko von Köln bis Philipp von Vitry, în: AfMw, VIII, Leipzig, 1926; Kortc, W., *Studien zur Geschichte der Musik in Italien*, Kassel, 1933; Gleason, H., *Isorhythmic Tenors in the Three-Part Motets of the „Roman de Fauvel“*, în: Bulletin of the American Musicological Society, 1943. (A.M.)

### izosilabie v. irmos; prosomie.

**înălțime 1.** (acustică). Calitate a sunetelor\* care permite plasarea lor pe o scară convențională, de la cel mai „jos“ (grav) la cel mai „înalt“ (acut). Portativul\* este o reprezentare grafică a acestei scări. Există o corespondență biunivocă între *î.* sunetului și frecvența\* vibrației\* care l-a produs. *Î.* este caracteristica subiectivă a frecvenței. V. *logaritm.* (D.U.) 2. Element fundamental al muzicii, din a cărei variație [v. *î.* (1)], exprimată de fapt prin raportul intervalelor\*, se constituie melodia\*. *Î.* îi sunt supuse și dimensiunile multivocale\*, care, în fapt, sunt concomitențe de *î.* Toate sistemele (II) modale și tonale privesc organizarea, pe diverse principii, a *î.* La rândul ei, țesătura polif. sau arm. are propriile legi de organizare a *î.*, în funcție de voci (2), mișcări ale acestora [paralelă (2), contrară, oblică\*], de densitate [v. acord; poziție (3)], repartizarea timbrurilor\* voc. sau instr. (v. instrumentația; orchestrație; *Klangfarbenmelodie*) etc. ■ Cunoscut și sub numele de parametru\* al *î.*, în muzica dodecafonică\*, *î.* organizată nu se mai constituie în mod obligatoriu într-o melodie (v. și punctualism). (G.F.)

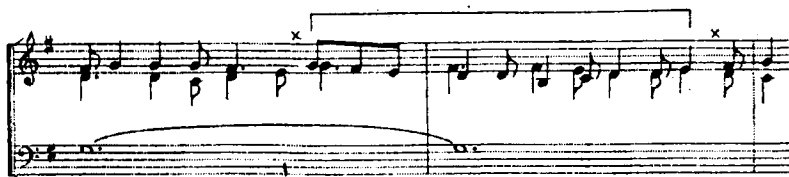
### în botă v. fecioreasca (1).

**încrucșare 1.** Inversare de scurtă durată a registrului (1) vocilor (2) apropiate [ex. linia melodică a sopranului (2) trece dedesubtul celei a alto(5)-ului sau celei a basului (III, 1) urcă deasupra liniei melodice a tenorului (2)]. 2. Execuția la un instr. cu claviatură\*, cu mâna stângă peste mâna dreaptă, într-un registru mai înalt decât cel obișnuit (indicație abrev. *s. m.*) sau invers, cu mâna dreaptă peste mâna stângă, într-un registru mai jos (indicație abrev. *d. m.*) 3. Disponerea cordelor\* (ex. la

pianină), pentru a permite amplasarea lor pe o lungime mai mare într-un spațiu restrâns. (A.J.)

**înlănțuire 1.** Mod de juxtapunere\* a două acorduri\*, în funcție de structura fiecăruia (componenta intervalică\*), starea\* acordurilor, sunetele comune, necesitatea rezolvării disonanțelor\* și a evitării cvintelor\* și octavelor\* paralele. V. *armonie; mișcare (1).* 2. Într-o compoziție ciclică (2), executarea fără pauză a mișcărilor, ceea ce se indică de obicei prin *attacca\**. (A.J.)

**înregistrare.** Captarea, păstrarea și apoi redarea sunetelor a preocupat omenirea din timpuri îndepărtate; în sec. 16, fizicianul it. Giambattista della Porta își imagina că vorbele pot fi închise în cilindri de plumb, care apoi redeschise dau drumul cuvintelor. De la imaginație s-a trecut la realizarea unor jucării și mecanisme cântătoare în sec. 17 (*bottes à musique*, harfona, chardifon, polifon, eufoniu, simfonion – v. mecanice, instrumente). În sec. 19, apar „turcoaica vorbitoare“, construită de mecanicul germ. Faber (1841), funcționând pe baza unui mecanism cu foale, și apoi un aparat imaginat de muncitorul tipograf Edmond-Léon Scott, *fonoautograful*, care consta dintr-un cilindru acoperit cu funingine pe care se înscriu curbe corespunzând vibrațiilor\* provocate unei membrane de către o sursă sonoră. Cu anul 1877 începe adevărata istorie a *î.* și reproducerii sunetelor – odată cu apariția *fonografului cu cilindru* imaginat de Charles Cros (în Franța) și Thomas Alva Edison (în S.U.A.). Această invenție va duce mai departe la apariția gramofonului\*, a patefonului, a pick-up-ului, a *î.* pe disc\*. În anul 1898 însă fizicianul danez Valdemar Poulsen se gândește la posibilitatea *î.* sunetelor pe cale electromagnetică și deschide astfel drumul *î.* electromagnetice, a magnetofonului\* și celorlalte aparaturi adiacente, integrate procesului de *î.* și redare sonoră. În 1900, V. Poulsen publică, în revista *Annalen der Physik*, principiul *telegrafonului* său: de la un microfon\*, vibrațiile sonore erau transformate în impulsuri electrice, care cu ajutorul unui electromagnet se imprimau pe o sârmă de fier, deplasată manual prin fața acestui dispozitiv. La



(Perntinus, *Punct de orgă în triplum*)

expoziția internațională de la Paris (1900), V. Poulsen primește Marele premiu pentru *telegrafonul* inventat. În 1920, Dr. Stille a obținut succese în acest domeniu folosind o sârmă de oțel, apoi Pflaumet din Dresda (1928) a construit un aparat care, în locul sârmei de oțel, avea o panglică de hârtie impregnată cu granule de fier, servind drept suport al *î.* În 1935, s-a construit un dispozitiv care folosea în locul benzii de hârtie o peliculă de celuloid pe care erau impregnate granule de fier (precursoare ale benzii magnetice actuale), astfel născându-se așa-zisul *magnetofon*. Calitatea reproducerii sunetelor la acest magnetofon era egală cu calitatea produsă de o placă de patefon. În perioada respectivă, *î.* magnetică au fost întrebuințate în egală măsură cu plăcile de patefon. Printr-o întâmplare fericită (1941), lucrând cu un amplificator defect, Dr. von Braunmühl și Dr. Weber au reușit să pună la punct un nou procedeu de *î.* numit *Hochfrequenzvormagnetisierung*, adică premagnetizare cu înaltă frecvență. Laboratoarele AEG – Telefunken, la Berlin, au perfecționat procedeu și au pus la punct primul magnetofon profesional. Astfel, *î.* magnetică se perfecționează continuu, aparatura tehnică de *î.* și redare, amplificarea ajungând la un înalt nivel de tehnică, realizând *î.* de înaltă fidelitate și putându-se obține efecte sonore deosebite. *Î.*, care era la început doar un mijloc de a reproduce o sursă

sonoră (voce vorbită, muzică), este folosită pentru realizarea muzicii însăși (muzica electronică\*). Tehnica folosirii muzicii preînregistrate în concerte (1), fie singură, fie susținând un alt comentariu muzical „pe viu”, precum și dialogul dintre muzica produsă de sursele tradiționale și cele electronice [uneori canonul (4) între muzica „pe viu” și înregistrarea ei, imediat redată – v. *playback*] au pătruns curent în practica muzicală componistică, determinând o nouă direcție a dezvoltării acesteia în sec. 20 (M.M.)

**însăși-melodia v. automelă.**

**însuși-glasul v. automelă.**

**întindere v. ambitus (1).**

**întârziere**, prelungirea duratei (1, 1) unui sunet (sau a mai multora) dintr-un acord\* peste noul acord, în care se schimbă celelalte voci (2) și din care vocea prelungită nu mai face parte. Rezultă astfel o disonanță\* (foarte rar consonanță\*) situată la o secundă\* superioară sau inferioară față de sunetul real din acord la care de obicei se rezolvă\*, și anume pe un timp (1, 2), sau pe o fracțiune de timp. *Î.* poate fi: a) simplă sau multiplă (înlocuind un sunet real sau mai multe); b) *î.* multiple: de același sens (ascendent sau descendent) sau combinate; c) pregătită (se rezolvă la aceeași voce)

b) nepregătită

(W. A. Mozart, *Sonata în Sib major pentru pian*, K. V. 333.)

ÎNȚÂRZIERE  
a) pregătită

(J.S. Bach, *Preludiu nr. 12, din Claveciul bine temperat*, C#2801)

Întârziere

sau semipregătită (se rezolvă la altă voce): nepregătită (atacată), numită și apogiatură\*. Î. este socotită ca o proiecție armonică a sincopei\*. (A.J.)

**întoarsa v. învârtita.**

**în trei ciocane v. sârba.**

**învățământ muzical**, parte constitutivă a învățământului general având drept scop dezvoltarea unui anumit grad de capacitate muzicală generală sau specială. În î. antic. teoria, căreia i se adaugă o bază filosofică și matematică, era diferențiată de practică, aceasta din urmă fondată exclusiv pe imitația maestrului, deci empirică. În ev. med. se menține distincția între *musicus* și *cantor*\*, practica instr. ocupând locul al treilea, ca apanaj al *jocutores* (v. *jongleur*) și neintervenind decât ca accesoriu în învățământul oficial. Î. ocupa primele trei din cele cinci puncte în care era prevăzut învățământul de către Carol de Mare: psalmodierea\*, solfegiul\* și cântul, alături de calcul și gramatică. Odată cu fondarea universităților (sec. 13), învățătura disciplinelor teoretice se făcea în *quadrivium*\*, în timp ce practica se continua în școli religioase al căror scop era formarea copiilor de cor sau a instrumentiștilor pentru capelele\* religioase și princiare. În paralel cu apariția operii\*, se dezvoltă î. profan, destinat în principal teatrului. În sec. 15 apăruseră deja în Italia școli pentru studii muzicale, la început doar sub forma unor instituții de binefacere, apoi ca școli specializate pentru cântăreți. Programul de studiu cuprindea cursuri principale și complementare. Aici trebuie căutată originea conservatoarelor\*. În 1784 se înființează la Paris „Școala regală de cânt și declamație“, nucleul vitorului Conservator, fondat în 1795. Modelul lui a fost preluat apoi și de instituțiile similare apărute în marile centre europ.: Milano – 1807, Praga – 1811, Bruxelles – 1813, Florența – 1814, Viena – 1817, Leipzig – 1843, Berlin – 1850, Sankt Peterburg – 1862, București și Moscova – 1864, Atena – 1871, Sofia 1921. În Germania, *Musikhochschulen*, înființate în jurul anului 1870 inițiază o nouă linie de î. dictată de necesitățile unei instrucții științifice, conforme cu cerințele sociale ale epocii. În România, primele forme de î. poartă o dublă amprentă în funcție de metodă, terminologie, instrucție și finalitatea studiilor: religioasă sau laică, î. religios cu caracter limitat, specific, se făcea atât în școli speciale, cât și în școlile cu caracter general. Î. laic cuprinde ca formă principală de învățământ școlile de muzică

vocală și instr. care s-au constituit în cadrul unor societăți sau asociații muzicale ca nuclee ale viitoarelor conservatoare de la Cluj – 1825, Arad – 1833 sau ale școlilor de muzică de la Brașov – 1834, Sibiu – 1840, Timișoara – 1845. La București (1833–1837) și Iași (1836–1839), prin fondarea Societății Filamonice și respectiv a Conservatorului filarmonic-dramatic s-au pus bazele învățământului profesionist românesc. În 1834, în București se înființează Școala de muzică vocală a Societății Filarmonice. La 6 octombrie 1864, prin decret semnat de Alexandru Ioan Cuza se înființează Conservatoarele de muzică din București și Iași. În paralel, în tot cursul sec. 19 și la începutul sec. 20 continuă să existe conservatoare particulare. La 17 iulie 1931, prin legea autonomiei universitare, Conservatorul din București a dobândit gradul de învățământ superior. În baza noii legi a învățământului (1948) î. se desfășoară în prezent prin cursuri muzicale în cadrul învățământului general sau prin cursuri speciale: cercuri (secții) de muzică pe lângă șco' de cultură generală, licee de muzică, conservatoare și școli populare de artă. (C.S.)

**învârtita (învârtite)**, categorie de jocuri\* populare românești răspândite în Transilvania și Maramureș. În general se joacă în formație de „perechi liber repartizate în spațiul de joc“, cu partenerii situați față în față, ținându-se de umeri sau de talie. Cea mai simplă formă este alcătuită dintr-o „legănare“ bilaterală altemând cu învârtiri rapide în ambele sensuri; formele complexe cuprind în plus multe piruete și mișcări feciorești de mare virtuoziitate. În cadrul categoriei se pot distinge patru tipuri de joc: a) î. *sincopate* (v. *sincopă*); î. *sud-transilvăneană, de-a-nvârtitul oșenesc, de-a-învârtita (românescul din Codru)* având formula ritmică de bază ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩; î. *târnăveană* (care se joacă uneori de către un bărbt cu două parteneri), *românește de învârtit* (Câmpia Transilvaniei) cu o formulă ritmică de bază; b) î. *nesincopate lente: țigănește, jocu din-nainte (codru) și ceardașu românesc*; c) î. *nesincopate repezi: de-nvârtit, hârțagul, întoarsa, hațegana\**, *zdrângănița\* corceșă*; d) î. *bătute* (se joacă și în grupuri mici, 4–6 pers.); v. *Jiana*. (C.C.)

**învârtitul v. mânântăul.**



**jabadao**, dans breton jucat în general de patru perechi și constând din două părți legate între ele: prima (din 16 măsuri\*), dansată în cerc, se aseamănă cu gavota\* iar a doua (din 32 măsuri) se aseamănă cu cadrilul\*. (Cl.L.F.).

**Jagdhorn** (cuv. germ.) v. **corno da caccia**.

**Jagdboe** (cuv. germ.) v. **oboe da caccia**.

**jam-session** (cuv. engl. [ˈdʒam ˈseʃən]), reuniune de muzicieni de jazz\*, care nu lucrează de obicei împreună și care cântă de plăcere, improvizând pe teme\* muzicale cunoscute. Sin. *barbecue*. (M.B.)

**jazz**, aspect al artei muzicale și fenomen caracteristic al artei sec. 20, bazat pe un mod specific de exprimare a gândirii muzicale, azi răspândit și adaptat condițiilor proprii de toate popoarele lumii. Muzica de j. a fost creată către sfârșitul sec. 19 de negrii din S Americii de Nord, care folosind teme din folclorul\* propriu (*blues\**, *negro-spirituals\**, *cake-walks* și *coon songs*), ca și *ragtimes* (1) și din muzica europ. (marșuri\*, cadriluri\*, polci\*, menuete\* etc.), au păstrat din tradiția strămoșilor lor africani sistemul ritmic, maniera de frazare (2) și felul de tratare a materiei sonore, precum și unele elemente armonice ale bluesului, împrumutând din muzica europ. sistemul melodic (v. melodie), armonic [v. armonie (III)] și instrumentația\*. Caracteristicile j. care îl deosebesc fundamental de muzica clasică europ., sunt: a) prezența elementului „swing“\*; b) o manieră particulară, proprie fiecărui executant, de frazare\* cât și de tratare a materiei sonore [atac (2), vibrato\*, inflexiuni (2), glissandi\*], frazarea și sonoritatea condiționându-se reciproc; c) vitalitatea și spontaneitatea deosebită a creației muzicale, în care improvisația\* capătă o importanță considerabilă. În evoluția j. s-au distins, în principal, stilurile: New-Orleans\* (apărut prin

anul 1900) cu aspectele: Dixieland\* (1920) și Chicago (1927), swing-middle jazz (1930), be-bop (1945), cool (1948), hard-bop (1955), Avangardă-„free“ (1958). Inițial muzică de dans \*, începând din 1945 j. a devenit tot mai mult muzică de concert (1). (M.B.)

**jazz band** v. **bandă** (1).

**jazz-besen** (cuv. germ.) v. **mături**.

**jazzo-flute** (cuv. engl. [ˈdʒæzou ˈflu:t]), fluiet\* cu culisă\*; instr. rudimentar ce produce glissandi\*. Sin.: *slide whistle*. (M.B.)

**Jazzpauke** v. **tom-tom**.

**jelet** v. **bocet**.

**jeté** (cuv. fr. [jʔte], „aruncat“; it. *gettato*) specialitate a tehnicii de mână dreaptă, care constă în aruncarea controlată, studiată, a arcușului\* pe coardă, pentru obținerea unui grup de sunete scurte, egale, în aceeași trăsătură. Un exemplu de folosire scânteietoare a j. este *La ronde des lutins* („hora spiridușilor“) de Antonio Bazzini. Sin.: *ricochet*. (G.M.)

**jeu de timbres** (cuv. fr.) v. **joc de clopoței**.

**Jeune France** (cuv. fr.) „Franța tânără“, grupare muzicală constituită în anul 1935 la Paris și reunind compozitorii: Yves Baudrier (inițiatorul acțiunii), Olivier Messiaen, André Jolivet și Daniel Lesur. Primul concert organizat de grupul J.F. are loc la 4 iunie 1936 în sala Gaveau. În „Manifest“, cei patru creatori își propun cultivarea unei muzici expresive, generoase, depărtată în egală măsură de acceptarea unor norme conservatoare cât și de revoluționarea tehnicilor de compoziție. Fiecare membru al grupării își dezvoltă o personalitate componistică distinctă, independentă, trăsătura comună fiind conservarea unui „spirit de sinceritate absolută“ și a „sentimentului necesității întoarcerii la uman“. (C.A.B.)

**jeu-parti** (fr. veche [jø parti] „joc în doi, dispută“), specie lirică medievală, un fel de întrecere poetic-muzicală în care doi parteneri improvizează\* alternativ, pe aceeași melodie, versuri în care susțin teze opuse. În general, în j. alternează 6 strofe, o strofă putând conține între 6 și 15 versuri, și se încheie cu 2 *envois* (dedicații) către arbitri, cântate pe melodia celei de a doua secțiuni a strofei. Termenul de j. sau *parture* era întrebuințat de poezii de *langue d'oïl* (la N de Loara); cei de *langue d'oc* (provensală) foloseau termenii *tenso* sau *partimen*. Se consideră că j. ar fi la originea „comediei cu cântecele“ sau a vodevilului\* din sec. 18. Se cunosc peste 180 de j., multe notate, peste 60 aparținând truverului\* arlesian Jehan Bretel (m. 1272). Cele mai celebre, de Adam de la Halle: *Jeu de la feuillée* și *Jeu de Robin et de Marion*. (A.J.)

**jeux de fonds** (cuv. fr.) v. **orgă; mixtuă (1)**.

**jeux de mutation** (cuv. fr.) v. **orgă; mixtură (1)**.

**jiana (jieneasca)**, joc\* popular românesc, cu diverse variante și denumiri (răureana, momârlănește, tontoroiiul etc.), practicat de ciobanii din jurul Sibiului, Petroșenilor și din nordul Olteniei. Se joacă în grupuri mici (4-6 persoane) sau în perechi. Are ritm binar\* și mai multe variante melodice. Mișcarea este vioaie, cu pași bătuți în contratimp\*, acompaniată de multe strigături\*. Sin: *învârtita\**, *bătu*.

**joc** (coregr.) 1. Termen prin care se desemnează dansul\* popular românesc. J. sunt manifestări artistice de o excepțională valoare care dovedesc vitalitatea, dibăcia și puterea de creație a poporului nostru. Există un mare număr de tipuri și variante de j., care se desfășoară în toate ocaziile când oamenii se adună pentru a petrece. Pe lângă j. practicate la hora (2) satului putem întâlni și altele cu funcții rituale sau ceremoniale, legate de prilejuri specifice (căluș\*, drăgaică\* etc.). Ca desfășurare în spațiu, se împart în următoarele mari categorii: j. de *grup* (jucătorii sunt prinși în cerc, semicerc sau linie); j. de *ceată* (grupul de jucători neprinși între ei); j. de *cuplu* și j. *solistic*. În cadrul diferitelor formații există multiple moduri în care jucătorii se prind între ei (de mâini, de umeri, de brâu etc.). J. românești cuprind o gamă largă de mișcări ca pași (simpli, alergați, săltați, încruciașiți etc.), sărituri, bătaii (pe sol sau „în pînteni“), bătaii cu palmele pe picioare, balansuri, flexiuni etc.

Ritmul j. este în general binar\* (2/4 rar 6/8), cu frecvente sincope\* și accente în contratimp\*, dar și asimetric (5/16, 5/8, 7/16, 10/16). Formele\* arhitectonice\* principale au la bază principiul înlăntuirii libere a unităților de structură melodică (motive\*, fraze\*); se întâlnesc și forme bazate pe principiul grupării fixe a unităților. 2. („un joc“), termen prin care se definește, În Transilvania și Banat, o suită fixă de jocuri diferite care se reia ciclic. În cadrul unui „joc“ partenerii nu se schimbă. 3. Petrecerea pop. la care se joacă. Sin. *horă (2)*. (C.C.)

**joc de clopoței** (it. *campanelli*; engl. *orchestra bells*; fr. *jeu de timbres, timbres*; germ. *Glockenspiel, Stahlstabspiel*). În sec. 14-19, instrumentul era construit din clopoței semisferici sau în formă de pară, atârnați pe bare de aramă sau zinc și loviți cu ciocănele de lemn. J. avea mai multe întrebuințări, în funcție de dimensiuni. Instr. de dimensiuni mari erau montate în turnurile primăriilor sau ale bis., fiind acționate printr-un sistem de sfiori sau printr-un mecanism de ceasornic [v. *carillon (1)*], iar cele de dimensiuni mici erau utilizate la diferite solemnități, laice sau religioase. Pe la începutul sec. 17, la curțile monarhilor germ., este introdus așa-zisul pian cu clopoței (*Glockenklavier*). În orch. simf. contemporană se utilizează j. cu plăci de metal, distribuite pe două șiruri, așezate pe o ramă de cauciuc. Sunetele se obțin prin lovirea plăcilor cu două baghete (2) de lemn tare, bombate la una din extremități. (A.P.)

**jocu din-nainte v. învârtita**.

**jocul găinii**, moment ritual din ceremonialul nupțial în Transilvania. Pe o melodie vioaie (hațegană\*, hărățag\*), socăcița (șefa bucătăriei) aduce o găină friptă și împodobită, pe care o prezintă nașului spre vânzare. Are loc un dialog versificat (strigături\*) cu text improvizat, cu caracter satiric și comic. Sin.: *a găinii*. (C.C.)

**jocul miresii pe (în) bani**, moment ritual din ceremonialul nupțial în Transilvania, Țara Crișurilor și Maramureș, care marchează integrarea miresei în familia mirelui. Se produce după masa mare. Mireasa este jucată (învârtită) de rudele tinere (frați, surori, veri, verișoare) și prieteni apropiați, fiecare plătind jocul; ultimul o joacă mirele, care dă suma cea mai mare. Banii adunați aparțin în exclusivitate miresei. Din punct de

vedere coregrafic este o variantă simplă, fragmentată, de învățată\* iute. Ritmul este binar\* și mișcarea vioaie. Are în general melodie proprie de circulație zonală. (C.C.)

**Jodler** (cuv. germ. [jodler]), denumire dată unui fel de a cânta, specific Tirolului elvețian, întâlnit însă și în Tirolul austriac și în Bavaria, în care textul propriu-zis este executat prin alternanță cu anumite silabe ce se pronunță într-un mod particular și specific acestor zone folclorice. Execuția poartă denumirea de *Jodeln* și constă din trecerea pe parcursul cântării a silabelor de la registrul (1) grav la cel acut (voce de cap), realizând un fel de sughițuri. V. *håulit*. (L.B.)

**jongleur** (cuv. fr. [ʒɔ̃glø:r] < lat. *jocus* „joc“; lat. med. *joculator*; it. *giullare*; engl. *juggler*; germ. *Gaukler*, *Spielmann*, provensală veche *joglar*; fr. veche *jougleur*; termenul actual este o deformare a acestei ultime forme), artist ambulant de origine socială foarte modestă și care se producea în piețe sau la răspântii, era nelipsit de la bălciuri și putea uneori fi întâlnit la petrecerile din castelele nobile. J. erau acrobați, scamatori, cântăreți, dansatori, povestitori, dresori de animale. Repertoriul lor muzical-poetic, destul de rudimentar, cuprindea cântece de dragoste sau de vitejie pe texte pop. și muzică de dans\*. În ev. med. târziu (sec. 12–13), se produce o diferențiere între j.: parte din ei rămân la condiția artistului ambulant de bălci (saltimbanc; în Rusia, *skomoroh* [ñêiñîđîđ]), parte însă se stabilesc la diferite curți și, sub influența artei trubadurilor\*,

la a cărei răspândire contribuie, își îmbogățesc repertoriul și-și rafinează stilul. Cântă *chansons de geste*\* și alte cântece despre isprăvile cruciaților sau inspirate din viețile sfinților. Din această categorie de j. derivă *menestrelli*\* (sec. 13–14). Instr. predilect era *vièle*\* (j. li se mai spunea și *viléleurs*). Foloseau și instr. cu coarde ciupite (harfa\*, chitara\* etc.), de suflat și de percuție\*. Cu aceste instr. executau dansuri\*, acomp. cântecelor, uneori chiar cântecele înseși. Nu se știe în ce consta acomp. Se presupune că în sublinierea sfârșitului de strofă, în mici ritmurile\*. Melodiile valoroase, considerate ca fiind creații ale j., au fost înserate în culegerile de cântece ale trubadurilor și, respectiv, ale truverilor\* în funcție de dialectul folosit. De notat că o serie de j. (Marcabru, Colin Muset etc.) au ieșit din anonim, impunându-se alături de trubadurii și truverii nobili, diferența față de aceștia rămânând doar calitatea lor de profesioniști. (A.M.)

**jota** (cuv. sp. [hota]), dans popular spaniol în măsură\* de trei timpi, cu o mișcare rapidă. Când este scrisă pentru voce (1) folosește un tempo (2) mai lent. Are caracteristici regionale (j. *valenciana*, *murciana*, *mahonesa*). Cea mai cunoscută este j. *aragoneză*. (Ex. celebre, în creația lui Glinka și De Falla) (I.R.)

**jubilus** (cuv. lat.) v. **alleluia**; **cratimă**; **tererem**.

**jungle style** (cuv. engl. „stil junglă“) v. **dirty tones**.

**juxtapunere**, alăturarea a două sunete (sau acorduri\*) într-o gamă\* sau o formațiune sintactică (1) oarecare. J. poate avea loc prin conjuncție\* sau prin disjuncție. (G.F.)

# K

**kalamos** v. **chalumeau**.

**Kaleidophon** v. **electrofone, instrumente**.

**kalloposmos** (cuv. gr. *καλλωπισμός*, „ornament”, de la vb. *καλλωπίζω*, „a înfrumuseța, a orna”) v. **bizantină, muzică; melurg**.

**kamárinskaia** [*καμαρινская*], dans vocal popular rus în măsură\* de doi timpi, cu o alură vioaie, antrenantă. De obicei, interpreții pop. adaugă temeii\* numeroase variațiuni\*. **K.** de Glinka este o piesă simf. care, preluând măiestrit din muzica pop. rusă elementele melodice și procedeele variaționale, a constituit un model pentru școala națională rusă. (I.R.)

**Kammerton** (cuv. germ. „ton de cameră”) v. **diapazon (5)**.

**kanon** v. **canon (1); monocord**.

**kanûn** v. **qanun**.

**kazoo** (cuv. engl.) v. **mirliton**.

**ke** (κε, de la litera ε, care denumește și cifra 5)denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete diatonice care corespunde în nomenclatura silabică lui *la*\* (T.M.)

**kekragarii (kekragare)** (< gr. τὰ κεκραγάρια, de la vb. *κράζω*, „a striga, a cere cu glas tare”), cei 4 psalmi\* (140, 141, 129 și 116) care se cântă la vecernie\* și încep cu cuvintele „Doamne, strigat-am” (*Κύριε ἐκέκραξα*, ps. 140, 1). Se cântă după catismă [v. *anavatmi (1)*] pe cele opt ehuri\* și sunt urmate de stihuri\* cântate sau citite mai repezitor, apoi de 4 până la 10 stihuri\*. În notație (IV) muzicală, se găsesc în anastasimatar\*. Sunt scrise într-un stil\* mai larg sau mai scut (*κεκραγάρια ἀργά* sau *κεκραγάρια σύντομα*). În mss. muzicale biz. mai întâlnim: *κεκραγάρια ἐκκλησιαστικὰ* („kekragare bisericesti”), *κεκραγάρια ἀγιορειτικὰ* („kekragare aghioritice” sau de la Sf. Munte). V.: *vecernier; catavasier (1); horologion*. (N.M.)

**kemân (kemânche [medieval], kemânçe [otoman], kemençe [modern])**, nume generic pentru un tip de instrumente cu coarde și arcuș al căror principiu comun îl constituie producerea de flajeolete (1) prin atingerea coardelor și nu

călcarea lor. De origine persană, k. are o largă arie de răspândire; în lumea arabă, sub denumirea de *kemange(h)*, are în general patru coarde și alte patru simpatice\* și moștenește, probabil, instr. biz. pe care tot arabii l-au numit *kemânçe-i Rûmi, lyra politiki* (*λύρα πολιτική*, adică din Constantinopol); sub denumirea *kemance* sau *kemancea* se întâlnește ca instr. pop., în țările din Transcaucazia (Azerbaidjan, Armenia, Georgia), în Anatolia și în unele părți ale Asiei Centrale, la care cele 3–4 coarde nu sunt secondate întotdeauna de coardele simpatice; în Balcani apare sub numele *kemence* (Bulgaria, v. și gădulcă) și *kemane* (fosta Iugoslavie). În vechile scrieri românești este menționat sub denumirea de k. Are corpul rotund, de forma unei nuci de cocos (din care este uneori construit), un gât lung, pe care sunt întinse coarde metalice. În partea inferioară are un „cui” (asemănător aceluia al vcl.), ceea ce permite ținerea instr. în poziție verticală. Lungimea totală: 850–900 mm. Este un instr. în egală măsură solistic și de ansamblu.

*Bibliogr.*: Feldman, W., *Music of the Ottoman Court*, [Berlin, 1996], p. 111–113, 130–133. (D.S.)

**kemang, gong\*** de mărime mică, ce se ține suspendat în timpul articulării\*. Face parte și din formația numită *gamelan\** (L.B.)

**kemence** v. **kemân**.

**kent horn** (cuv. engl.) v. **corn cu clape**.

**kettle drum** (cuv. engl.) v. **timpan**.

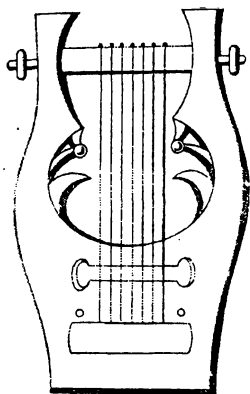
**key bugle** (cuv. engl.) v. **corn cu clape**.

**key trumpet** (cuv. engl.) v. **trompetă cu clape**.

**Kiellflügel** (cuv. germ.) v. **clavecin**.

**kimbalon** v. **chinvale**.

**kinor (kinnor)**, harfă\* sau mai curând liră\* în antichitatea ebraică. În textele biblice se consemnează că k. era legată de muzica regelui David, că se cânta prin ciupirea corzilor cu un plectru\* și că avea rol de acompaniament\*. Interzicerea oricărei reprezentări grafice la vechii evrei face ca forma instr. să fie dedusă mai mult din descrieri. (L.B.)



Kithara

kit (cuv. engl.) v. poche.

kithara (cuv. gr. κιθάρα; lat. *cithara*), instrument cordofon care s-a bucurat de o mare popularitate în Grecia antică. S-a dezvoltat în sec. 7-8 î. Hr. din străvechiul instr. *forminx* (φόρμιγξ). Corpul plat avea forma pătrată din care s-au ridicat două brațe în formă de arc, legate în partea superioară de un suport. Coardele, în număr de 3-12, acordate (1) probabil conform sistemelor modale ale grecilor antici (v. greacă, muzică: *systema teleion*), erau întinse între cordar\* și suport, paralel cu brațele; erau ciupite cu ajutorul unui plectru\*. K. s-a păstrat ca instr. pop. până în zilele noastre. (W.D.)

kitharodie v. chitarodie.

A. Schönberg-Cinci piesa pentru orchestră op. 16, p. III

Engl. II. *ppp*

I II in B Kl. *ppp*

III in C Kl. *pp*

Bkl. in B *pp*

I. II. Fag. *ppp*

II. Fag. *ppp*

Kfag. *ppp*

I. II. Hr. in F. *pp* *IV. offen* *III. mit Dämpfer* *pp*

IV. Hr. in F. *pp*

I. II. Trp. in B. *ppp* *offen*

I. II. Pos. *I. mit Dämpfer* *pp* *II. mit Dämpfer* *pp*

III. Pos. *pp*

Hr. c. *ppp*

Viol. I. *mit Dämpfer & Seite* *ppp*

Viol. II. *ohne Dämpfer* *pp*

Viola *pp*

Vcll. *pp*

**Klangfarbenmelodie** (cuv. germ. „melodia timbrurilor“), denumire dată de A. Schönberg (*Harmonielehre*, Viena, 1911) relației ce se

stabilește între înălțimea (2) sunetului și culoarea acestuia. Melodia devine astfel o consecință a incidenței timbrului\* cu frecvența\*, fiind

The image displays a musical score for the piece "Klangfarbenmelodie" by Arnold Schoenberg. The score is arranged in a vertical stack of staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed on the left side of the score are:

- Kl. Fl. III
- Gr. Fl. I. II.
- Ob. I. III.
- Engl. II.
- I. II. in B.
- Kl. III. in D.
- Bkl. in B.
- I. II. Fag.
- III. Fag.
- Kfag.
- I. II. Hr. in F.
- IV. Hr. in F.
- I. II. Trp. in B.
- III. Trp. in B.
- I. II. Pos.
- III. Pos.
- Hrfe
- Celesta
- I. Viol.
- II. Viol.
- Violen
- Vcelli
- Kb.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key dynamic markings include *pp*, *ppp*, and *fff*. There are also performance instructions like "Solo Viola" and "die übrigen" (the others). The piece is titled "Klangfarbenmelodie" at the bottom center.

Klangfarbenmelodie

repartizată în mod logic diferitelor instr. care preiau, ca în ștafetă, sunetele ce descriu conturul melodic. Practic, în creația lui Schönberg, procedeul apare elocvent în majoritatea *opus*-urilor, dar în mod special în *Cinci piese pentru orchestră*, op. 16 (1909), unde piesa numită „Culori” este cea mai reprezentativă în acest sens. (Ex.). Ca procedeu componistic neteoretizat, K. se poate întâlni atât în creația clasicilor, a romanticilor și a postromanticilor (îl găsim deseori în lucrările lui Beethoven, Wagner, Mahler, R. Strauss ș.a.) cât și în *opus*-urile impresionistilor, neoimpresioniștilor sau, alături de Schönberg, ale celorlalți compozitori expresioniști și serialiști ai sec. 20, unde sunetele melodiei (celulele\*, motivele\* etc.) sunt repartizate diferitelor instr. ajungându-se câteodată până la o pulverizare totală a conturului melodic, ceea ce, în cele din urmă, a contribuit la apariția punctualismului\*. (H.Ș.)

**Klappenhorn** v. **corn cu clape**.

**Klappentrompete** v. **trompetă cu clape**.

**Klavichord** v. **clavicord**.

**Klaviztherium** (cuv. germ.) v. **claviciterium; clavicin**.

**Klavizymbel** (cuv. germ.) v. **clavicin**.

**kleiner Zink** (cuv. germ.) v. **cornet**.

**Klirrbecken** v. **talgere**.

**kneevioli** (cuv. engl.) v. **viola da gamba**.

**Kniegeige** (cuv. germ.) v. **viola da gamba**.

**kobuz (cobuz)**, instrument cu coarde cupite, asemănător [al-] *úd*\*-ului, construit dintr-o singură piesă de lemn. Este răspândit în lumea musulmană (până în Madagascar și Malaysia); este cunoscut și sub numele de *gopuz*, *kobyz*, în Asia Centrală, unde este reprezentat în arta veche. Cobza\* românească se leagă, cel puțin prin etimologia cuv., de k. (L.B.)

**kola** (pl. κῶλα; sg. κῶλον), serie ritmică corespunzătoare unui membru de perioadă\*; succesiune simetrică de măsuri aksak (v. sistem (II, 6)).

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *Le rythme aksak*, Abbeville, 1952, republicat în: C. Brăiloiu, *Opere*, I, (prefață și trad. Emilia Comișel), Buc., 1967; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967 (E.C.)

**kolavrismos** v. **horă (1)**

**koleda** (cuv. pol.), colindă poloneză, cântată de Crăciun și de Anul Nou. Ca și la români, k. au texte profane, iar cele de origine mai nouă, religioase. Unele k. au texte patriotice sau satirice și, pe

alocuri, și-au schimbat funcția, fiind cântate în alte ocazii. Colecția importantă de k., *Symfonie anielskie* (Cracovia, 1630), în care sunt incluse melodii variate ca gen, al căror text poetic nu este pop. Ca funcție, tematică și structură muzicală se remarcă unele similitudini cu colindele\* românești, bulgare (*koleda*), slovene (*kolêda*) și ruse (*коляда*, [koliadă]) .

*Bibliogr.*: Belza [Бэлза], I. F., *История польской музыкальной культуры*, Moscova, 1954; Ghircioașiu, R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, Buc., 1963; Katarzova-Kukudova, Djenev, K., *Bulgarien Folk Dances*, Sofia, 1958; Chybinsky, A., *Od Tatry do Baltika*, caiet 1, Varșovia, 1950.

**kolo** (cuv. pol. *koło*, „cerc”; n. gr. *horos*; bulg. *horo*), numele polonez și iugoslav (și *oro*) al unui dans popular. Este răspândit în forme similare la unele popoare din răsăritul Europei (polonezi, iugoslavi, croați, bulgari, greci, albanezi) în care partenerii se țin de mână, formând un cerc deschis sau închis. Este asemănător horei (1). La popoarele slave, melodiile sunt cântate pe versuri epice, eroice, lirice, umoristice. Uneori dansul este însoțit de muzică instr. (cimpoi\*, liriță etc.), cu acomp. de tobă („tupan”). La bulgari, *horo* este dansul cel mai frecvent, având un număr bogat de tipuri muzicale și coregrafice.

*Bibliogr.*: Doljanski, A., *Mic dicționar muzical*, Buc., 1960 (trad. din lb. rusă de Rostislav Donici); Chybinsky A., *36 danses tirées de la tabulature d'orgue par Jean de Lublin*, Cracovia, 1948. (E.C.)

**kontakarion (kondakarion)** (lat. *contacarium*) v. **condacarion**.

**kontakion (kondakion)** (lat. *contacium*) v. **condac**.

**Konzertstück (Konzertstück)** (cuv. germ. „piesă de concert”), lucrare instrumentală cu caracter de virtuozitate, de dimensiuni mai puțin ample decât un concert (2). K. poate fi conceput pentru un instr. solist cu acomp. de orch. (K. pentru pian și orch. de Weber) sau cu acomp. de pian (C. pentru violă și pian de Enescu). V. *concertino* (2). (I.R.)

**Kornett-Ton** (cuv. germ. „ton al cornetului”) v. **diapazon (5)**.

**koto**, instrument cu coarde ciupite cu largă răspândire în Japonia, instr. se reazemă pe sol, pe două capre, situate la extremitățile cutiei de rezonanță\*. Poate avea între 6 și 25 de coarde (în

funcție de tipul instr.) din mătase cerată, egal acordate (2). Sunetele se produc prin ciupirea coardelor cu un plectru\* sau cu degetele și cu ajutorul unui căluș\* mobil. Având rolul lăutei\*, clavecinului\* sau pianului în viața muzicală europ., k. este în egală măsură un instr. servind educației muzicale și execuției unor formații de instr. specifice, k. participă atât la execuția muzicii japoneze tradiționale, precum și a unor transcripții (1) de muzică europ. sau a muzicii contemporane pe care i-au consacrat-o compozitorii japonezi. (L.B.)

**kratima** v. **cratimatarion**, **cratimă**; **notație** (IV).

**kratimatarion** v. **cratimatarion**.

**kriuki** [krjuk] (rus. *крюк* „cârlig”, pl. *крюку*), scriere neumatică întrebuințată pentru notarea vechii muzici monodice\* din biserica rusească (sec. 11–18). Dezvoltate din notația (IV) biz., k. erau în număr de cca. 70 și constau din semne singulare sau combinate, redând, ca și în notația de origine, „sensul” melodiei. Abia la sfârșitul sec. 16, înălțimea (2) sunetelor a început să fie notată cu ajutorul unor semne speciale numite „kinovare” (de la *киноварь* [kinovar’], „mineral de culoare roșie”). Cântarea astfel notată se numea *kriukovskaia penia* sau *Znamennâi rospev*. Mss. în notația k. se găsesc și în țara noastră (Dobrogea). (G.F.)

**krotalon** (gr. *κρόταλον*), denumirea în literatura greacă antică a unui instr. de forma castanietelor\* confecționat dintr-un lemn tare. Sunetul pocnit sec, pătrunzător era adecvat acompanierii dansatorilor. V. *crotale*. (W.D.)

**Krummbogen** v. **tuburi de schimb**.

**krummer Zink** (cuv. germ.) v. **cornet**.

**Krummhorn** v. **cromorna**.

**kukulion** (cuv. gr. med. *κουκούλλιον*, lat. *cucullus*, „glugă” [a călugărilor]) v. **condac**.

**Kuhglocke** (cuv. germ. „clopot de vacă”) v. **talangă**.

**kymbalon** v. **țambal**.

**kyriale** (< gr. *Κύριε ἐλέησον*, lat. *Kyrie eleison*\* „Doamne miluiește”), cântece de factură religioasă, deosebit de populare în evul mediu deoarece erau intonate în limba maternă a divrselor popoare din spațiul europ. de rit romano-cat. Denumite *Kyrieleis* în Germania și *Leis* în Franța, constituiau mijloace muzicale de bază prin care masele participau la ceremoniile religioase. Unele din aceste cântece spirituale tradiționale au fost incluse în fondul melodiilor de coral\* protestante, adunate de Luther și de urmașii săi. (I.S.)

**Kyrie eleison** (< gr. *Κύριε ἐλέησον* [ήμᾱς], *Kyrie eleison*, „Doamne miluiește”) 1. Invocație adoptată în cultul creștin în sec. 4. Se întâlnește prima oară la Antiohia și de aici se propagă în Europa unde, în sec. 6, e cuplată cu invocația *Christe eleison*. 2. Parte a misei (1) situată între *introitus*\* și *Gloria*\* *in excelsis*. Este compusă din trei secțiuni: *Kyrie*, *Christe*, *Kyrie*, ultima fiind repetarea primei. Misele (2) polif., renunțând în genere la *introitus*, încep în majoritatea cazurilor direct cu K., care joacă astfel rolul de „uvertură” (de unde caracterul solemn și frecvența stilului fugato\*). Forma\* tripartită ABA se menține, compozitorii căutând adesea să creeze un contrast între A și B și să confere secțiunii *Christe eleison* o notă lirică. (A.M.)

**kyrios** (gr. *κύριος*, „care are autoritate, putere deplină”, „stăpânitor, suveran”) (BIZ.) v. **eh**.



la, denumire dată în solmizație\* celei de a șasea note din gama\* diatonică\* (*Do*) în unele țări de limbă romanică. Apare prima dată la Guido D'Arezzo (sec. 11) și reprezintă prima slabă a versului al șaselea (*labii reatum*) dintr-un imn închinat Sf. Ioan Botezătorul. Corespunde denumirii literale *a\** din țările de limbi germ. Indică acordajul (1) unor instr. transpozitorii\* (în *La - A*) care sună cu un ton\* plus un semiton\* mai jos decât notele scrise pentru ele (ex.: cl.\*, cornetul\*). Nota cu frecvența\* de 440 Hz este luată drept etalon pentru acordajul (2) instr. V. diapazon (5). În cadrul orch. simf., instr. se acordează după nota *l*), dată de ob.\*, sau după cea dată de pian\*, în cazul când acesta este solist. (M.M.)

la bătaie v. sârba.

la fete v. mânânțălul.

**lado**, refren invocat în cântecele de nuntă din Moldova și Oltenia, fie independent, fie în cadrul versului (*Lado, lado, surioară*). Se pare că *l* provine din mitologia pol. (Düringsfeld); D. Cantemir consideră că *l* și *mano* sunt nume ce amintesc de vechi culte ale Daciei, reprezentând „patroanele dragostei nupțiale“. La bulgari, *l* se întâlnește în cântecele de joc legate de perioada de iarnă, care însoțesc obiceiul vergelului (*laduvane*), ca: *doj l*, *le* sau *l*. (*le*). La alte popoare slave *l* este utilizat în unele cântece legate de obiceiurile de primăvară, vară și de nuntă.

*Bibliogr.*: Marian, S. Fl., *Nunta la Români. Studiu istorico-etnografic comparativ*, Buc., 1890; Sevastos, El., *Nunta la Români*, Buc., 1880; Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715, trad. G. Pascu, Buc., 1923; Katarova-Kukudova, Raina, Djenev, K., *Bulgarian Folk Dances*, Sofia, 1958; Düringsfeld, Ida von, Rheinsberg-Düringsfeld Freiherr Otto von, *Hochzeitsbuch. Brauch und Glaube der Hochzeit bei den Christlichen Volkern Europas*, Leipzig, 1871; Negruzzi, C., *Scene*

*pitorești din obiceiurile Moldovei*, în: Dacia literară, Iași, 1859; Mușca, I. și Bârlea, Ov., *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu*, Buc., 1970; Vulpian, D., *Muzica populară. Balade, Colinde, Doine, Idyle pentru voce și piano*, Buc., 1885. (E.C.)

**lai** (cuv. fr. [lɛ]; la *minnesängeri\**, *leich*), una din cele mai importante forme ale liricii medievale, promovată mai ales de truveri\*, foarte răspândită începând cu sfârșitul sec. 12 și încheind cu sfârșitul sec. 14. Este un poem cântat, cu acomp. instr., în care sunt exprimate sentimente personale. Originile sale se pierd în epoci îndepărtate; s-ar părea că a apărut în țările celtice prin sec. 6 (termenul desemnând la început un zgomot sau un sunet, apoi o melodie și în cele din urmă un cântec; nu este exclusă nici originea în imnurile lat. pop. și în secvențe [(*l*, 1); v. și *Kyrie eleison*]). *l* pot fi întâlnite fie a) izolat, ca creații anonime sau de autori cunoscuți (acestea fiind formele cele mai șlefuite), fie b) inserate în lungile povestiri în proză. Cele din prima categorie sunt, în general, scurte (de la 60 la aproximativ 300 versuri), în principiu repartizate în 12 strofe. De obicei prima și ultima strofă sunt identice ca structură, asemănări putând interveni însă și între cele interioare. *l* din a doua categorie erau formate, în general, din catrene octosilabice. Se pare că ar fi avut preludii\* și postludii instr. Forma măestră a *l* poate fi întâlnită în creația lui Guillaume de Machaut. V. *virelai*. (O.G.)

**lamentatie** (< lat. *lamentatio* „plângere“), muzică religioasă pe texte din *Lamentațiile lui Ieremia*, utilizată la anumite sărbători în cultul bisericii romano-cat. Melodiile sunt simple, de durate\* egale (*cantus planus\**). Din aceste *l* nu au rămas lucrări de referință ca în cazul creațiilor polif. ale genului. Cea mai veche colecție tipărită de *l* pe

mai multe voci (2) a fost aceea a lui Petrucci (*Lamentationes Ieremiae Prophetae*, vol. I-II, 1506), cuprinzând creații de Agricola, Gaspar, Tinctoris etc. Altă ediție importantă au alcătuit Ballard și Leroy în 1559, din lucrări semnate de Arcadelt, Carpentras, Festa, Le Jeune etc. În sec. 17-18, introducerea *lamento*\*-ului ca număr\* distinct în operă\* se face probabil sub influența I. În epoca contemporană, Ernest Křenek a compus *Lamentatio Ieremiae Prophetae* (1941-1942), iar pe versete alese din aceleași texte, Stravinski a compus *Threni* (1958). (I.S.)

**lamento** (cuv. it. „plângere, tânguire“), piesă muzicală populară sau cultă, preponderent vocală, fără formă proprie și cu un caracter de tânguire. 1. Practica foclorică a „bocitului” la mort sau în cazul unor calamități naturale este conservată (în Europa de V) în numai câteva regiuni: Scoția, Irlanda (*lament*), Corsica (1). V. *bocet*. 2. Termen de origine veche fr. foarte răspândit în ev. med. alături de sin. său *planc*, *planch*, care definește o compoziție poetică neimplicând o formă muzicală fixă. 3. Tip de arie\* exprimând durere, jale, introdusă în opera\* it. a sec. 17, în apropierea culminației conflictului (Ex.). (C.A.B.)

**lampadar** (< gr. *λαμπάδαριος*), cel care avea grijă de aprinderea lumânărilor, candelelor sau a

lampadarelor la Sf. Sofia din Constantinopol. Totodată avea și funcția de cântăreț II (sl. *storiopsalt* sau gr. *deuteropsaltes*). Preceda funcția de protopsalt\* și pe aceea de domestic\*. (N.M.)

**Langaus**, dans austriac în ritm ternar\* asemănător valsului \*. Ca și dansurile *Ländler\**, *Dreher*, *Schleifer* sau *Deutscher [Tanz]*, I. este o variantă pop. a valsului. L. se dansează într-un ritm foarte rapid de către perechi de dansatori, în rotiri amețitoare. După 1790 a dispărut din uz. Se cunoaște o singură culegere de I. care s-a păstrat până astăzi: *12 Langaus-Deutsche auf eine Violine* de Stanislaus Ossowsky. (M.M.)

**langleik** v. **langspil**.

**langlur**, instrument pastoral de semnalizare, folosit mai ales de femei. Este răspândit în zonele păstorești din Suedia. Construit din coajă de lemn, ajunge până la dimensiunea de 3 m lungime. Se înrudește cu buciul\* sau tulnicul românesc. (L.B.)

**langspil**, instrument cu coarde ciupite din familia chitarei\*. Are formă lungă (prelungă). Aria de răspândire: Islanda; sub denumirea de *langleik*, se întâlnește în Norvegia. Pe corzile instalate după modelul celorlalte instr. din această familie, se cântă melodia, una dintre ele având rol de burdon (II, 2). (L.B.)

Sopr.

La - scia - te - mi mo -

Cembalo

ri re, la - scia - te - mi mo - ri - re.

(Monteverdi, *Lamento di Arianna*, versiunea solistică)

**larga** (cuv. lat.), valoare de notă\* în tratatele de *musica mensurata*\* ale sec. 14–15 care este mai mare decât *maxima*\* și care se deosebește de aceasta printr-un corp mai mare și prin mai multe codițe (lat. *caudae*).

**largando** v. **allargando**.

**larghetto** (cuv. it., diminutivul lui *largo*\*), indicație de tempo (2) ce desemnează o mișcare mai puțin rară decât *largo*, apropiată de *andante*\*. (B.C.)

**largo** (cuv. it. „larg, întins“) 1. Indicație de tempo (2) care desemnează cea mai rară mișcare posibilă, la fel de rară ca *grave*\* fără a avea însă caracterul sumbru al acesteia. 2. Ca substantiv, desemnează o piesă sau o parte de suită\*, sonată\* etc., scrisă în acest tempo. Un exemplu celebru îl constituie *Largo* de Händel, titlu sub care este cunoscută aria *Ombra mai fu* din opera *Xerxes*. (B.C.)

**laud** v. **laută**.

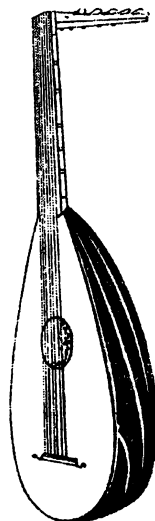
**lauda** (cuv. lat.) 1. Imn, cântare de slavă. 2. Cântec pop. it., de factură polif., răspândit în special în sec. 13 și 14, prin intermediul mișcării franciscane, care utiliza melodii pop. accesibile și la care adapta texte noi, necesare serviciului religios. Conține o riturmelă\* ce alternează cu o parte solistică. Drama profană a secolului 17 și oratoriul\* provin din forma dialogată a l. (I.S.)

**Lauda Sion** (lat. „laudă Sionului“), secvență (I, 1) ce se cântă cu ocazia sărbătoririi „Corpus Domini“. Textul (24 de strofe a câte 3–5 versuri) a fost compus de Toma d'Aquino în 1264 iar melodia (în modurile VII și VIII) derivă din cea a unei alte sevențe, *Laudes crucis attollamus*, de Adam de St. Victor (sec. 12) (ex.). L. este una din cele cinci secvențe păstrate în misă\*. Melodia ei a stat la baza a numeroase elaborări polif. (de la organum\* la motet\*) printre care, mai cunoscute, sunt cele trei scrise de Palestrina [două la 8 voci (2) și una la 4 voci]. Mendelssohn-Bartholdy a scris o cantată\* pentru cor și orch. intitulată L. (A.M.)

**laudes** (cuv. lat. „laude“), una dintre cele șase ore canonicе, făcând parte din *cursor* (oficiul, slujba) bisericilor catolice și, în special, al mănăstirilor. L. se cântă în zori (l. *matutinales*), spre deosebire de *vespera* care se cântă la căderea serii și constă din 5–7 psalmi\* ce urmează imediat părții introductive. Se sfârșesc prin recitare (*capitulum*) după care se cântă sau nu *responsorium* (v. *responsorial*, cânt) sau un imn (1). Punctul culminant al l. este *Canticum Zachariae* (Luca, 1, 68–79), ce contrastează față de toate celelalte prin măreție. (G.F.)

**laudi spirituali** (cuv. it. „proslăviri spirituale“), numele dat unor colecții de muzică bisericească, compilate pentru uzul „laudiștilor“ (it. *laudesi*), confrerie religioasă întemeiată la Florența în 1310. Muzica la care era adaptat textul la origine scris în întregime în it. era extrem de simplă și interpretată la unison\*, urmărind, prin accesibilitate, atragerea enoriașilor. Cea mai veche colecție tipărită datează din anul 1485 iar cea mai nouă din 1935 când Knud Jeppesen editează la Copenhaga o colecție de l. intitulată: *Die Mehrstimmige Italienische Laude im 16. Jahrhundert*, incluzându-le pe acelea publicate de Petrucci și alții după manuscrise originale. (I.S.)

**laută** (< arab. al 'ūd\*; echiv. gr. χέλυς [*chelys*], „broască țestoasă“, echiv. lat. *testudo*, *haemispheerium*; it. *liuto*; fr. *luth*; sp. *laud*; germ. *Laute*; engl. *lute*; rus. *лютя* [*liútnia*]), instrument cordofon cu coarde ciupite, de origine perso-arabă, având epoca de înflorire în Europa sec. 16–17. L. are formă de migdală, puțin turtită, cu spatele bombat, cu gâtul fără bare, având pe față un orificiu de vibrație. Jgheabul capului este înclinat spre spate. Acordajul (I) instr. s-a modificat în funcție de loc și de timp. În sec. 16 existau două moduri de acordaj a celor 5 perechi de coarde: *Sol do fa la re*<sup>1</sup> și *sol*<sup>1</sup> (ultima fiind simplă) și *La re sol si mi*<sup>1</sup> și *la*<sup>1</sup>. Ca dimensiuni l. a fost construită în nenumărate variante: pentru registru (I) acut, de alto, tenor și de bas. Începând cu sec. 17 la instr. mai voluminoase s-au adăugat și coarde burdon (II, 2). În locul notației (III) mensurale se utiliza tabulatura\*. Instr. solistic și de acomp., unul dintre cele mai răspândite pe durata mai multor sec., l. are o literatură bogată și a făcut faima unor mari interpreți. Înrudite cu l. sunt: *dutar* și *setar* din Persia, cu 2–4 coarde așezate pe un gât lung; *koto*\*, instr. japonez cu 13 coarde; instr. pop. chinez *pipa* (v. *pi pá*) cu 4 (sau 5) și *ch'in* (v. *gu qin*) cu 7 coarde, ultimul fiind acordat pentatonic (*do re fa sol la do*<sup>1 re</sup><sup>1</sup>); *domra*\*, străvechiul instr. rusesc (construit în 6 mărimi), cu



Laută

3 coarde acordate în cvarte\* și acționat cu ajutorul unui plectru\*. *L.-chitară* este un instr. cordofon cu coarde ciupite, din sec. 18, de forma chitarei\*, cu spatele bombat al I., având 6 coarde întinse peste o tastieră\* împărțită în intervale de semitonuri prin 12 bare metalice. Cele trei orificii de vibrație erau acoperite cu rozete. 2. Denumirea populară a vioarei\* în Banat și în unele dintre zonele învecinate. *Lăută*, termen greșit, de origine lit. (W.D.)

#### Laute v. laută.

**lazăr** (**lăzărel** [ul]), **lazăra**, **lăzărița**), obicei calendaristic de primăvară, cu caracter agrar, practicat în Muntenia, la o zi fixă (sâmbăta Floriilor) sau cu câteva săptămâni mai înainte. Un grup de fete, din care se alege „mireasa“ (adesea și un „ginere“) umblă din casă în casă, jucând și cântând, primind în schimb daruri (ouă și bani). Tematica se axează în jurul unui personaj numit Lazăr, care pleacă cu oile (caprele) la pădure, cade din copac și moare. Surorile îl găsesc acoperit cu frunze, îl scaldă și-l bocesc. Sfârșitul textului este o urare de belșug. Desfășurarea obiceiului, conținutul textului poetic, costumația, trădează reminiscențe ale celebrării unei zeități agrare (probabil din panteonul traco-getic). Melodiile sunt hexacordice, în formă fixă, redusă la două rânduri melodice\*, ambele continuate cu un refren\* trisilabic [„Lazăre“, (v. sistem (II, 6)]. Obiceiul este cunoscut de aromâni, de popoarele slave de E și de S și de albanezi, în forme apropiate.

*Bibliogr.*: Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române*, Buc., 1885; Tocilescu, Gr. G., *Materialuri folcloristice*, II, Buc., 1900; Rădulescu-Codin, C., și Mihalache, D., *Sărbătorile poporului*, Buc., 1909; Frazer, J.G., *The Golden Bough*, Londra, vol. I, 1955; Arnaudoff, M., *Die bulgarische Festbräuche*, Leipzig, 1917; Ramadan Sokoli, *Kangët rituale në të kremtet vjetore*, în: Studime filologjike 4, Tirana, 1964; *Sărbătorile la Români*, vol. II, *Păresimile*, Buc., 1899; Rădulescu, N., *Lazăr - o versiune românească a eroului vegetațional*, în: Rev. folc. 2, nr. 4, 1966. (E.C.)

**lăutar**, muzicant (semi-)profesionist, neavând totuși statutul unui muzician cult (chiar dacă, în unele cazuri și, mai ales în ultimul sec., el posedă unele cunoștințe de scris-citit muzical sau de armonie (III, 2), care vehiculează artizanal și pe calea oralității un repertoriu\* cu origini dintre cele mai vriate. În lb. română, termenul a fost raportat la numele învechit și de indubitabilă natură orient. „alăută“ (din arabul *al 'ūd\**), în sec. trecut încă l. numindu-se „alăutar“; faptul demonstrează că termenul nu poate fi raportat la numele de origine germ. al lautei (2), prin care este desemnată vioara\* în Banat și în unele părți din Transilvania, deși adoptarea timpurie a acestui instr. „modern“ de către l. ar împinge la o asemenea speculație. Recurtați într-o proporție de 80% din populația țigănească, l. se întâlnesc în Peninsula Balcanică dar mai ales în Ungaria și România; celelalte procente îl constituie l. țărani. Ca muzicanți pop., ȝiganii apar menționați la noi în 1570 (deși această îndeletnicire a lor trebuie să fie mai veche). Ca robi ai domnului, boierilor sau mănăstirilor, ȝiganii l. erau cei mai scumpi în diferitele tranzacții; s-au organizat ca meseriași, și aceasta, pare-se, chiar înaintea slobozirii lor, de vreme ce Barbu Lăutarul era starostele l. din Iași. Organizațiile acestea erau mai curând de tipul isnafulilor (*esnaf*) turcești decât de tipul confrerilor sau breslelor occid., singură situația de muzicanți itineranți și aflați oarecum la marginea societății, nu însă și proveniența etnică sau de clasă a l., constituind un punct de apropiere de *jongleuri\**, *menestrel\**, *goliarzi\** *skomorohi\** ruși, *skolde* norvegieni, *Spielleute* germ. L. sunt în primul rând instrumentiști (cântând la vl., vcl., c. bas, țambal\*, cobză\*, nai\*, fluier\*, ca instr. tradiționale, dar și la cl., sax., taragot\*, trp., acordeon\* etc. ca instr. noi sau mai nou însușite) și alcătuiesc tarafuri\* de diferite mărimi și componente (în funcție și de zona folc.); sunt mai rar soliști voc. consacrați [deși cu unele prilejuri cântă balade (IV) sau cântece\*]. În privința repertoriului, el

Brănești - București  
Em. Cornușe!

La - zăr, ma - ma te-a fă - cu - tu La - ză - re,  
Cum te-a fă - cut, te-a pier - du - tu La - ză - re.

vehiculează atât folc. sătesc cât și unul orășenesc, cel din urmă executat într-o manieră adesea „folclorizantă”, provenind, în ordine cronologică, din cântecul de lume\* greco-turco-perso-arab (sec. 17–19), romanța\* rusească, ungurească și națională, dansurile\* de salon etc. Conservatori și având, până la un punct, un rol pozitiv în menținerea tradiției dar, în același timp, permeabili la influențe eterogene, l. au fost considerați (de la Bartók încoace) ca un factor dezintegrator al autenticității folc. sătesc. Până la stabilirea principiilor folcloristicii moderne, repertoriul l. a constituit totuși unica sursă a culegerilor\* realizate până în primul deceniu al sec. 20, iar melodiile lor, negreșit orășenești, considerate „naționale”, au fost în aceeași vreme, singurele cunoscute de către compozitorii români și incluse în lucrările lor.

*Bibliogr.:* Liszt, Fr., *Les Bohémiens et leur musique en Hongrie*, Paris, 1859; Bobulescu, C., *Lăutarii noștri*, Buc., 1922; Haraszti, Em., *La musique hongroise*, în: „Les musiciens célèbres”, Paris, 1933; Țicinpress, B., *o s~[ \_s s ä”ztk~ñlf [j~sôé I î[~s s*, Moscova, 1934; Breazu, G., *Patrium carmen*, Craiova, 1941; Bartók, B., *Muzică țigănească sau muzică maghiară?*, trad. rom. în: B.B., *Însemnări asupra cântecului pop.*, cu o prefață de Z. Vancea, Buc., 1956; Ciobanu, Gh., *Despre așa-numita gamă țigănească*, în: *Rev. folc.*, 4, nr. 1–2, 1959; Rădulescu, Speranța, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Buc., 1984. (G.F.)

**Ländler** (cuv. germ.), vechi dans\* popular germano-austriac, cu caracter apropiat de

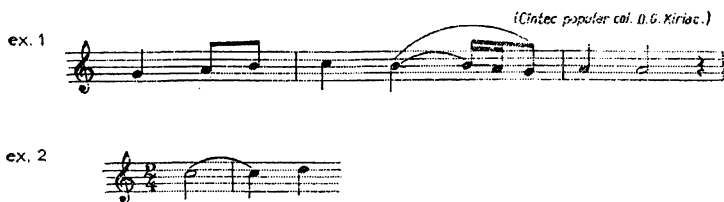
**lebed v. harfă.**

**lectio solemniss [solemnis]** (cuv. lat., „citire solemnă”) v. **bizantină, gregoriană, muzică.**

**lector v. psalt.**

**lecționar**, carte bisericească conținând textele Evangheliei (dar și ale Apostolului), aranjate în ordinea în care sunt citite în decursul anului. Textele sunt, în general, redactate în stilul recitat-cântat al cantilației\*, perpetuat prin tradiție. Unele dintre acestea (cum este **L. evangheliei** păstrat la Iași și datat cu aprox. între sec. IX–XI) sunt importante prin indicațiile, fie și sumare, de intonație (**I, 1**), indicații conținând o notație (**IV**) primitivă (în cazul menționat, paleo-biz.). (C.L.F.)

**legato** (cuv. it. „legat”), indicație de interpretare care arată succesiunea fără nici o întrerupere a sunetelor. În muzica vocală și la instr. de suflat, pasajul în l. se execută printr-o singură respirație; la instr. de coarde cu arcuș, l. se execută într-o singură trăsătură de arcuș; la instr. cu claviatură\*, ridicarea degetului de pe clapă se face abia după apăsarea celei următoare. **L.** se indică în partitură\* printr-un arc, așezat deasupra grupului de note\*. Uneori se utilizează superlativul *legatissimo* care se notează prin cuvântul însuși. Ant.: *non l.* Semnul **L.**, în muzica vocală, mai arată că un grup de note se cântă într-o singură silabă de text (ex. 1). În acest caz, subdiviziunile [v. *diviziune (1)*] de optime, șaisprezecime etc. se notează prin bare (**II, 1**), ca în muzica instr. ■ **L. de prelungire** are rolul de a prelungi valoarea\* unei note, inclusiv peste o bară (**II, 3**) de măsură (ex. 2). V. *punct: sincopă*. (B.C.)



Legato

menuetul\* sec. 18. A inspirat pe creatorii valsului\* vienez. Are structură ritmică temară\* cu accente vii. **L.** este ceva mai lent decât valsul. Prezent în creația lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert (85 l.), Liszt, Mahler. Cele mai apropiate de dansul original sunt l. de Jensen, Baff și Reinecke. (I.R.)

**legendă**, titlu aplicat, începând din perioada romantică, unor creații de tip foarte diferit, de la piese instrumentale (cele 2 l. pentru pian de Liszt: *Predica Sf. Francisc de Assisi către păsări* și *Sf. François de Paule mergând pe valuri*; *Legenda pentru trp. și pian* de George Enescu) până la vaste

lucrări vocal-simf. (L. *dramatică* *Damnașunea lui Faust* de Berlioz). Denumirea se explică prin substratul programatic\* al acestor lucrări (subiecte inspirate din povestiri religioase și profane), sau prin simplul ton narativ. (A.M.)

**leggiero** (cuv. it. „ușor“), indicație de expresie\* care cere, în pasaje rapide pentru pian, o interpretare sprintenă, ușoară, perlată, iar în muzica

pentru violină, o execuție între *legato*\* și *staccato*\*. (B.C.)

**leghetos** (λέγετος) v. *bizantină*, *muzică*; *eh*.

**legni per rumba** (cuv. it.) v. *claves*.

**Leich** (cuv. germ.) v. *lai*.

**Leier** (cuv. germ.) v. *liră* (2).

**leitmotiv (leitmotiv)** (cuv. germ. *Leitmotiv* „motiv conducător“), termen inventat de Hans von Wolzogen (prieten al lui R. Wagner) pentru a desemna un

„Ideia fixă” în Simfonia fantastică de H. Berlioz.


Allegro agitato ed appassionato assai

*ff* *espressivo*




Moște din „Inelul Nibelungilor” de P. Wagner.

Săbia lui Siegfried      Furia lui Wotan



Walhalla


Motivul iubirii în Tristan și Izolda.



Andantino moderato (♩. = 50)

(Motivul lui Oedip în opera Oedip de G. Enescu.)

*pp* *mf* *espress. mesto*



motiv\* sau o scurtă figură (1) melodică, ritmică sau armonică ce poate caracteriza o idee, o situație, un personaj, un obiect. Folosirea unei teme\*, investită cu semnificație de simbol, apare încă de pe vremea lui Bach care aduce de mai multe ori un anumit coral\* într-o cantată\*). Mozart reamintește unele motive pe parcursul operelor lui (ex. *Così fan tutte*). Weber (motivul lui Samiel în opera *Fretschütz*), Schumann („dansul bunicilor“ în suita *Carnavalul*), Berlioz („ideea fixă“ în *Simfonia fantastică*) și, în general, romanticii au favorizat mult întrebuințarea motivelor conducătoare. Cel care a folosit însă l. ca principiu de bază al construcției în dramele sale muzicale a fost R. Wagner. Operele sale reprezintă o savantă țesătură de l., care evoluează odată cu personajele sau situațiile dramei, suferind adesea transformări importante, rămânând însă oricând recunoscutibile (ca adevărate „ghiduri“ pentru ascultători). Wagner a împins până la saturație procesul dezvoltării leitmotivice, astfel că după el a urmat un fel de reacție contrară (inițiată de Debussy). Totuși folosirea l. chiar dacă nu ca sistem, și-a păstrat interesul și pentru unii dintre creatorii sec. 20, precum Berg (opera *Wozzek*) sau Enescu (opera *Oedipe*).

*Bibliogr.*: Lamm, M., *Beiträge zur Entwicklung des musikalischen Motivs in den Tondramen Richard Wagners* (disertație, Viena, 1932); Abraham, G. E. M., *The Leitmotiv since Wagner* (ML VI, 175); Haraszi, E., *Le problème du Leitmotiv* (RM IV); Cosma, Octavian Lazăr, *Oedipul enescian*, Buc., 1967, cap. *Evoluția leitmotivelor în desfășurarea acțiunii*, p. 126–188. (O.G.)

**lemn**, instrument de percuție idiofon, construit în două tpuri: 1. L. model chinezesc (it. *blocco di legno* [*chineze*]; engl. [*chinese*] *wood block*; fr. *bloc de bois* [*chinoise*]; germ. *Holzblock*), constă dintr-un bloc de lemn de formă paralelipipedică, având două fante scobite în lungimea lui, pe fețe și la înălțimi diferite. Datorită celor două fante, l. emite, prin lovire, două sunete distincte. 2. L. model american (it. *nacchera cilindrica*, *cassa di legno*; engl. *tone block*, *wood cymbal*; fr. *bloc de bois* [*cylindrique*]; germ. *Rohrenholztrommel*) este

format din doi cilindri de lemn, uniți între ei, scobiți în interior și prevăzuți cu câte o fantă în lungime. Cele două sunete difră ca înălțime [ca și la l. (1)]. (A.P.)

**lemne**, expresie eliptică desemnând grupul instrumentelor de suflat din lemn din orchestra\* simfonică.

**lento** (cuv. it. „lent“), indicație de tempo (2) ce desemnează o mișcare rară, aproximativ între *largo\** și *adagio\**.

**ler** (< *alleluia\** → *aler* → l.) 1. Cuvânt de compunere a refrenului\* întâlnit în colinde\*, mai rar în cântece de nuntă (ex. *lerunda*, *ler fețița*), ca atare sau în cuvinte derivate, în forme simple sau compuse: l., *doamne*; *lerului*; *hai l.*; *leroi*; *aleroi*; *lerolui*; *lerui l.*; l. *floare dalbă de măr*; *hai lerui daler*, *doamne*; *leroi lerumi*, *doamne*; *hai lerundai leroi*, *doamne*; *hai leruida*, *lerumi*, *doamne*; *leroi și reliu* (Densușianu); *leruia lerui*; *oleroi*, *doamne*; *voleronda lerului*, *doamne*; *oileronda lerolui*, *doamne*; (Pamfile); *leroileo*; *lină milină* (*melină*), *leroi milină*; 2. Melodia colindului (ex. „leru colindei“ sau „o colindă poate avea mai multe leruri“ – Densușianu).

■ Cuv. derivat *aleruit* desemnează: a) un cântec ceremonial funebru, practicat în trecut într-o zonă limitată din Transilvania; b) un cântec ceremonial de nuntă din Bihor; c) acțiunea colindatului (ex. „se lerieu“ – Reteغانul).

*Bibliogr.*: Rosetti, Al., *Colindele religioase la români*, Buc., 1920; Sbiera, I. G., *Colinde, cântece de stea*, Cernăuți, 1866; idem, în: Foaia societății pentru literatură și cultură română în Bucovina, I, Cernăuți, 1905; Densușianu, Ov., *Graiul din țara Hațegului*; Pop–Reteغانul, I., *Colinde și obiceiuri de Crăciun*, Buc., 1915; Pamfile, T., *Crăciunul*, Buc., 1914; Densușianu, N., *Răspunsuri la chestionarele despre tradițiile istorice și antichitățile țărilor locuite de Români*, partea a II-a, ms. rom. 4560 din BAR. (E.C.)

**lesson** (cuv. engl.) v. *suită*.

**lezghinka** (*лезги́нск-ñк*), dans popular răspândit la mai multe popoare din Caucaz. În măsură\* de 6/8, în tempo (2) vioi, are o melodie pregnantă, dinamică (ex.) (Cl. L.F.)



Lezghinka

## I. H. v. abreviații.

**libret** (< it. *libretto*, „cärtică”; fr. *livret*; engl. *textbook*, *book*; germ. *Textbuch*, *Buch*) I. Textul literar al unei opere\*, operete\*, balet\*, cantate\*, oratoriu\*. Apare în sec. 17 odată cu opera. Primele I. au fost scrise de Ottavio Rinuccini (1562–1621) pentru operele lui Peri, Caccini și Monteverdi. Tematica foarte diversă (mitologie, istorie, aventură, exotism, comedie, fantastic, tendințe moralizatoare, simbolică filozofică etc.) oglindește în tot lungul istoriei gustul literar al timpului. L. este un gen cu o estetică proprie și nu trebuie judecat după criterii pur literare. Au existat numeroase controverse privitoare la echilibrul dintre text și muzică, dar marile reușite ale textului liric sunt strâns legate de o anumită muzică și determinate stilistic de aceasta. Libretști și colaborări celebre: Philippe Quinault–Lully; Pietro Metastasio–D. Scarlatti, Händel, Mozart; Goldoni–Vivaldi, B. Galuppi; Lorenzo da Ponte–Mozart; Eugène Scribe–Auber, Meyerbeer; Francesco Maria Piave și Arrigo Boito–Verdi; Hugo von Hoffmannstahl–R. Strauss etc. Sub impulsul individualismului romantic, Berlioz, Wagner fți scriu singuri I., urmați, în sec. 20, de Berg, Schreker, Menotti, Orff etc. Creația românească cunoaște și ea compozitori-libretști ca Drăgoi, Negrea, P. Constantinescu, Gh. Dumitrescu, Bentoiu etc. 2. Broșura conținând textul unui I. (1). Primele I., tip în sec. 17 în broșuri luxoase, cu gravuri, dedicații și prefețe, constituie azi piese de bibliofilie și prețioase surse de informație.

*Bibliogr.*: Della Corte, A., *Il libretto e il melodramma*, Torino, 1951; Giazotto, P., *Poesia melodrammatica*, Milano, 1952; Istel, E., *Das Libretto, Wesen Aufbau u. Wirkung des Opernbuches*, Berlin, 1914; Rolandi, V., *Libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, 1951; Kraussold, M., *Geist und Stoff der Operndichtung*, Leipzig, 1931. (E.Z.)

**Liebesflöte v. flauto d'amore.****Liebesgeige** (cuv. germ.) v. **viola d'amore.****Liebesoboe v. oboe d'amore.**

**lied** (< germ. *Lied* [li:d] „cântec”), lucrare vocală acompaniată de un instrument, de obicei pian, pe un text liric sau poem, care îi determină caracterul, desfășurându-se într-o structură formală specifică. Noțiunea de I. are două accepțiuni: 1) aceea care definește genul (1, 2) și 2) aceea care definește forma\*, noțiuni ce au evoluat simultan, într-o strânsă determinare reciprocă. Originea I. se

află în cântecul pop., deci vechimea sa nu poate fi realmente măsurată. ■ Forma de I. este hotărâtă în principal de caracterul strofic\* al cântecului și pornește de la forme simple spre forme complexe, evoluând odată cu gândirea muzicală. Privite foarte schematic, aceste forme pot fi clasificate astfel:

- a) Forma monopartită  $\frac{a}{f_1 - f_2}$  (perioadă)  
(frază)
- b) Forma bipartită -- simplă  $\frac{a \quad b}{f_1 - f_2; f_3 - f_4}$   
-- cu mică repriză  $\frac{a \quad b}{f_1 - f_2; f_3 - f_2}$   
(identic sau variat)  
-- dublă a b a b  
-- compusă  $\frac{A \quad B}{a \quad b \quad b_1}$   
a a<sub>1</sub> b  
a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub>  
a a<sub>1</sub> a b  
a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> b  
a a<sub>1</sub> a b b<sub>1</sub> b
- c) Forma tripartită  
-- simplă a b a  
simplă concentrată  $\frac{a \quad b \quad a}{f_1 - f_2; f_3 - f_4; f_1}$   
-- compusă  $\frac{A \quad B \quad A}{a \quad b b_1 \quad a}$   
a a<sub>1</sub> b a a<sub>1</sub>  
a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> a a<sub>1</sub>  
a a<sub>1</sub> a b a a<sub>1</sub> a  
a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> b a a<sub>1</sub>  
a a<sub>1</sub> a b b<sub>1</sub> b a a<sub>1</sub> a
- d) Forma tripentapartită  
-- simplă  $\frac{a \quad b \quad a \quad b \quad a}{f_1 - f_2; f_3 - f_4; f_5}$   
-- compusă  $\frac{A \quad B \quad A \quad B \quad A}{a \quad b b_1 \quad a \quad b b_1 \quad a}$   
a a<sub>1</sub> b a a<sub>1</sub> b a a<sub>1</sub> etc.

Această din urmă categorie este considerată ca formă intermediară între I. și rondo\*. Deși de proveniență și cu caracter preponderent vocal, forma sa a fost adoptată și de muzica instr., în care apare în forme din ce în ce mai evolute, pe măsura dezvoltării și perfecționării în genere a formelor instr. ■ Genul I., urmărit în evoluția sa de la cântecul pop. la I. cult, nu poate face abstracție de forma, de factura melodică și armonică, de cerințele expresive ale textului. Precursoare ale I. sunt *cântecele* și *romanțele*, precum și *cântecele* pop. mai vechi (beneficiind, majoritatea, și de o tratare polifonică\*): madrigalul\*, frottola\*, vilanella\*, aria\*, canțoneta\* songul (1) etc. L. cult apare la sfârșitul sec. 18 și începutul sec. 19 în mediul muzical al clasicismului\* vienez, în creația lui W.A. Mozart al și lui L. van Beethoven. Dar desăvârșirea ca formă și gen a I. se produce în sec. 19, în lucrări compuse de Fr.



Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy, Fr. Liszt, R. Wagner, J. Brahms, H. Wolf, M. Reger etc. Poeme, aparținând poezilor Goethe, Heine, Heyse, Schiller, Mallarmé, Möricke, Novalis, Rilke, au inspirat l. pline de o deosebită expresivitate muzicală, perfecțiuni ale genului, în care forma, melodică, armonia, factura vocală și cea instrumental-acompaniatoare (cea din urmă cu valențe adesea „descriptive“) au căutat modalitatea cea mai adecvată relevării nuanțelor gândirii și sensibilității poetice. Spre a se distanța de tradițiile austriaco-germ., școlile muzicale ale sec. 19 și 20 au adaptat l. exigențelor de stil\* muzical, inclusiv de structură prozodică\* ale limbilor lor naționale, preferând denumiri germ. pe aceea de *chanson* sau *mélodie* (fr.), *romans* sau *pesnia* (rus.  $\text{пѣснь}$ ,  $\text{пѣс}$ ), *canzone* (it.), *song* (engl.) *cântec* etc. Muzica românească a abordat de asemenea genul l., în care și-a făcut mereu simțit filonul folc. Începând din a doua jumătate a sec. 19 și prima parte a sec. 20, Al. Flechtenmacher, Gh. Dima, Ed. Caudella, G. Stăhănescu, G. Enescu (*Șapte cântece pe versuri de Clément Marot*) au cultivat genul l. Mihail Jora este, însă, compozitorul care a pus bazele școlii contemporane românești de l., scriind lucrări pe versurile poezilor Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Șt. O. Iosif, Mariana Dumitrescu etc. Mergând pe drumul deschis de acesta și inspirându-se din lirica românească (Mihai Eminescu, George Coșbuc, Lucian Blaga, Ion Minulescu, George Topîrceanu, Șt. O. Iosif, Mihai Beniuc, Nina Cassian, Mariana Dumitrescu, Alexandru Miran etc.) o întregă pleiadă de compozitori contemporani compun în genul l., lucrări valoroase, de originală esență românească. Printre aceștia se numără: T. Ciortea, P. Benteoiu, W. Berger, N. Coman, L. Comes, M. Chiriac, D. Capoianu, Felicia Donceanu, Myriam Marbé, Carmen Petra-Basacopol, D. Popovici, A. Stroe, C. Țăranu, A. Vieru etc. V.: *cântec* (II); *formă bar.* (M.M.).

**Liedertafel** (cuv. germ. [li:dertafəl] „masă cu cântece“), grupare de cântăreți, poeți și compozitori (în exclusivitate bărbați), întemeiată în 1809 la Berlin de Zelter; inițial societate de petreceri cu cântece, cuprinzând 24 membri, l. și-a lărgit cu timpul atât efectivul cât și câmpul de acțiune, devenind un focar de cultivare a muzicii și de întreținere a spiritului patriotic. Modelul și exclusivismul acestei grupări a fost continuat mai

ales în Germania, prin înființarea unei l. la Leipzig, la Frankfurt/Oder (1815), la Magdeburg (1818) ș.a. ■ Sub influența ideilor umanist-socialiste ale lui Pestalozzi s-au înființat și alte cercuri bărbătești de cântări, deschise tuturor păturilor sociale, ca *Jünger Berliner L.* (1819) sau, în S, sub denumirea generală de *Liederkrantz*, ca *Männergesangverein* din Schwäbisch Hall (1817), *Singkrantz* din Heilbronn (1818), Stuttgart (1824), Ulm sau Memmingen (1825). Aceste asociații corale\*, atât l. cât și *Liederkränze*, se contopesc la sfârșitul sec. 19 cu *Sngerbünden*. În România se înființează l. la București (1852), Iași (1862), Galați (1885), Câmpulung (1892) ș.a.

**Lied ohne Worte** (cuv. germ. [li:d o:ne vorte] „cântec fără cuvinte“; fr. *Romance sans paroles*; engl. *Song without Words*), piesă instrumentală asemănătoare, ca structură și cantabilitate, liedului\*. Frecvent în creația compozitorilor romantici (Mendelssohn Bartholdy – 36 L., bazate mai ales pe principiul melodiei cu acomp., cu schema: preludiu (2) și postludiu\* încadrând o melodie cu caracter vocal) și în cea a compozitorilor aparținând școlilor naționale (Smetana, Rimski-Korsakov). (I.R.)

**ligatura** (cuv. lat. „legătură“) v. **musica mensurata**.

**limbă** (it. *tastiera*, *tasto*; fr. *touche*; germ. *Griffbrett*; engl. *stop*), parte ce intră în construcția instrumentelor cu coarde și cu arcuș, fiind fixată pe gâtul acestora. Pe ea se află, culcat, prăgușul și deasupra ei sunt întinse coardele\*. l. se confecționează din abanos. Pe l. acționează degetele prin apăsare în scopul scurtării coardelor (v. poziție (2), din care rezultă înălțimile (2) diferite ale sunetelor. Cântând cu arcușul deasupra l. (tastierei) (*sulla tastiera\** sau *sul tasto*) se obțin sunete moi și catifelate. Sin. *tastieră* (2). (C.S.)

**limma** (λεῖμμα) v. **apotome**.

**liniaritate** (**liniarism**), scriitură orizontală, întâlnită în muzica primei jumătăți a sec. 20, preponderent polifonică\*, controlată numai aproximativ de relații vertical-armonice. Ea constă, așadar, în independența (ce se vrea absolută) a liniilor melodice suprapuse, revendicându-se filogenetic de la practicile polif. ale școlii neerlandeze\*. Singurele principii ordonatoare în sânel l. devin, în cazul structurării sale modale, polimodalitatea\*, iar în cazul celei (a-)tonale, politonalitatea\*; dacă în planul

orientării estetice, atonalismul\* a constituit (inițial) suportul tehnic al expresionismului\*, tot astfel este de stabilit o corespondență între I. – devenită „liniarism“ – și operele neoclasiche\* ale unor Stravinski, Hindemith, Milhaud, Hába, Martinů, Orff. Ideea liniei – în sine și ca fundament al polif. – plutea într-adevăr în atmosfera de reprezentări teoretice a acelor decenii, dar este puțin probabil că principala contribuție sistematică de acest tip, energetismul\*, a influențat nemijlocit asemenea atitudini de ordin componistic. (G.F.)

**lioara (lilioara)**, obicei de primăvară, cu funcție prenupțială, practicat în Bihor. Este o petrecere cu joc\* a tinerilor necăsătoriți, având ca moment central jocul vocal al fetelor cu feleaga (ștergar țesut cu alesături) în timpul căruia feciorii își aleg partenera de joc. Această alegere poate echivala cu o cerere în căsătorie.

**Lipp, orgă** ~, v. electrofone, instrumente; orgă electronică.

**lira da braccio** v. liră (2).

**lira da gamba** v. liră (2).

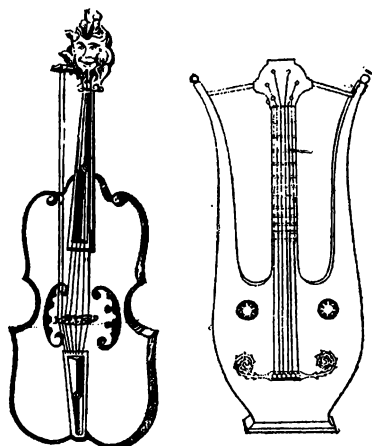
**liră-harfă** v. liră-chitară.

**lira imperfecta** v. liră (2).

**lira rustica** v. chironda.

**lira tedesca** v. chironda.

**liră** 1. V. *lyra*. 2. (germ. *Leier*, denumirea utilizată și pentru *chironda*\*). Instrument cordofon cu arcuș din sec. 15–18 ai cărui reprezentanți alcătuiesc o familie numeroasă. Pe lângă coardele destinate melodiei, 1. a avut și coarde burdon (II, 2). Cheile de acordaj (2) ale I. erau montate vertical pe jghebul capului. Tipul tenor, *lira da braccio*, (it. „de braț“) avea 5+2 coarde acordate în *sol*<sup>1</sup> *re*<sup>1</sup> *la*<sup>1</sup> *mi*<sup>2</sup> și *re*<sup>1</sup> (burdon), la un tip de dimensiuni mai mari, de registru (1) bas, *lira da gamba*, (it. „de picior“), numit și *lirone*, I. *imperfecta* (it.) găsim 9 – 13+2 coarde. Cel mai grav tip, I. contrabas (it. *lirone perfetto*, *arciviola da l.*, *arciviola l.*, *accordo*\*) avea 14+2 coarde. 3. Instr. cordofon cu arcuș bine cunoscut în ev. med., având corpul de forma pereii, prevăzut cu două orificii de vibrație și 1-4 coarde. (W.D.) 4. Denumirea unui instr. de percuție idiofon alcătuit din plăci de metal acordate cromatic, montate pe un corp de forma I. Se utilizează în fanfare (6). Sunetele se obțin prin lovirea plăcilor cu o baghetă (2). Există două variante de l.: cu 28 plăci, dispuse pe două rânduri și cu 16 plăci dispuse pe un singur rând. (A.P.)



Lire-chitară

**liră-chitară** (germ. *Lyragitarre*), instr. cu coarde ciupite din sec. 18, de forma lirei antice (v. liră), cu două orificii de vibrație pe față. Între cele două brațe se găsea un al treilea (împărțit prin bare metalice în intervale de semitonuri\*), peste care erau întinse 6 coarde metalice. Alte tipuri *liră-harfă* (fr. *Harpolyre* și *Lyro-harpe*) aveau pe fiecare braț câte 3, respectiv câte 2 coarde (W.D.)

**liric** 1. *Caracter* l., adjectiv preluat din domeniul literaturii pentru a desemna un specific expresiv meditativ, sentimental al discursului muzical. Este antiteticul lui dramatic; alăturat cuvântului teatru, dramă, poem, adjectivul indică prezența acestui caracter. 2. *Gen* l., generic pentru totalitatea teatrului muzical cu variantele și subdiviziunile sale [dar restrâns uneori la genul (I, 1) operei\*]. (E.Z.)

**lirodie** v. greacă, muzică.

**lirone** v. liră (2).

**lirone perfetto** v. liră (2).

**litanie**, rugăciune realizată din punct de vedere muzical pe un *cantus planus*\* monoton și psalmodiat\*. L. au fost introduse în slujbele oficiale pentru alungarea calamităților, apoi au devenit parte integrantă a unor servicii speciale ca de ex. *Litania pentru toți sfinții*. ( I.S.). (BIZ.) Echiv. cu *ectenie* (ἐκτενής).

**liturghie** (< gr. λειτουργία), termen generic pentru serviciul divin al bisericii creștine. În sens restrâns, cel mai important serviciu divin al bis. ortodoxe, corespunzător misei\* din bis. catolică și protestantă. Ea s-a dezvoltat, în timpul creștinismului primitiv din tradițiile locale, din

Ierusalim, Antiohia, Alexandria, Roma, Cartagina, Lyon și Ravenna, luând forma definitivă la Bizanț, prin reformele Sf. Vasile cel Mare și Sf. Ioan Gură de Aur (sec. 4), în cele două l. care le poartă numele (generalizată fiind cea din urmă). Cântarea oficianului, a stranei\*, a comunității – în ultimele două sec., a corului\* – deține un rol esențial în l. În compunerea l. intră psalmii\*, condacele\*, troparele\*, imnurile (1) trisaghion\*, heruvic\*, axion\*, chinonic\* etc.: legătura dintre acestea o realizează, de regulă, ecteniile\*. ■ Până la sfârșitul sec. 17, l. era monodică\*, prima încercare de realizare polif. a *cappella*\* a „răspunsurilor“ datorându-se unor muzicieni ruși (Pekabițki, Titov ș.a.). Forma ciclică\* a l., printr-un aport componistic marcant, îndepărtat deci de sursele cântării tradiționale, au conturat-o Davidov, Bortneanski, Glinka ș.a. Un punct culminant al elaborării ei ciclice, în care se ține seamă atât de raportul dintre imnuri (concepute ca forme polif.) și ectenii cât și de un plan expresiv al tonalităților (2) este l. lui Ceaikovski. ■ Compozitorii români au avut ca model diferitele tipuri de l. corale: Drăgoi, în *L. solemnă pentru cor mixt* și în *L. Sf. Ioan Gură de Aur* pentru cor bărbătesc, a urmat modelul ceaikovskian; Musicescu – modelul Bortneanski. Cu adevărat reformatoare, pentru întreaga sferă ortodoxă, este reintroducerea în l. a melodiei biz. originare (psaltice), prin lucrările corale ale lui T. Georgescu și D. G. Kiriac (care, în *L. psaltică*, 1902, armonizează atât ehurile\* diatonice\* cât și pe cele cromatice\*), urmați de P. Constantinescu, Chirescu, Lungu ș.a. (G.F.)

**liturghier** 1. Volum de muzică bisericească ce cuprinde cântările liturghiei\* ortodoxe pe diferite glasuri (v. eh) și aparținând diferiților autori, axioane\* praznicale, heruvic\*, chinonice\* și cântări calofonice\* 2. Carte liturgică utilizată de preot în altar, care cuprinde rânduiala tipiconală a celor trei liturghii (a lui Ioan Hrisostomul, Vasile cel Mare și Grigore Dialogul, precum și a vecerniei\*, utreniei\* și a proscomidiei; troparele\* praznicelor, efonise, apolise, canonul (2) și rugăciunile împărtășaniei, diverse rugăciuni și povățuiri. V. *missale*. (N.M.)

**lituus** (cuv. lat.), instrument aerofon metalic cu ambușură\*, având corpul de formă conică; de origine etruscă, a fost utilizat de romani. Cele 2 *litui* cerute de J. S. Bach în cantata *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* (BWV 118) sunt înlocuite în execuția modernă cu corni\* gravi în *si bemol*. Bach

a indicat însă l. în partitură pentru a sublinia caracterul funebru al motetului. Deși s-a crezut că l. ar fi un *bass cornett*\* sau *Waldhorn*\*, opțiunea lui Bach trimite la tradiția romană antică de a folosi în procesiunile funebre trei instrumente din familia alămurilor\*: *cornus*, *tuba*\*, *lituus*, marcând prin aceasta în mod simbolic referința la o practică a antichității. V. *Alphorn*. (W.D.) (D.S.)

**liu** (lū lyu) 1. La origine, în practica muzicală chineză, tuburi sonore din metal, de dimensiuni riguros determinate, ce fixau înălțimea (2) absolută a sunetelor (inclusiv fundamentalele\* pentatonicele\*). 2. În sistemul chinez tradițional de mai târziu (sec. 12–16), intervale\* ce luau naștere prin procedeu – similar celui pitagoreic – de multiplicare prin cvinte\* și cvarte\*. 12 l. (shī ēr lū, numărul limită, după care seria cvintelor nu mai genera numere întregi divizibile prin 3) împărțeau aproape exact octava\*, stând la baza celui mai vechi sistem de temperare\* în 12 părți egale. Primele 12 l. erau asociate cu o bogată simbolică (cosmologică, astrologică, caracteriologică etc.).

*Bibliogr.*: Laloy, L., *Musique Chinoise*, Paris, f. d.; Courant, M., *Chine et Corée*, în: Lavignac, *Dictionnaire du Conservatoire*, vol. I; Pfrogner, H., *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena, 1953; Daniélou, A., *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959; Tran Van Khé, art. *Asia*, în: Enciclopedia storică (Gatti G. și Basto A., Torino, 1966), I, p. 199. (G. F.) (D.S.)

**liutnia v. laută.**

**liuto v. laută.**

**liuto attorbiato v. arciliuto.**

**llo** (cuv. sp.) v. **mixtură** (1).

**loco** (cuv. it. „loc“) 1. Sin cu *al loco*\*. 2. Indicație utilizată în muzica pentru vl., ce anulează o alta anterioară de execuție pe o anume coardă (*sul*\* *D*, *sul* *Mi* etc.). 3. Ca precauție, indicație de a se executa „așa cum este scris“. (B.C.)

**logaritm** (< fr. *logarithme*) (MAT.) puterea la care trebuie ridicat un număr numit bază, pentru a obține un alt număr dat (ex. l. numărului 1000 în baza 10 este 3, deoarece  $10^3 = 1000$ ; se scrie  $\log_{10} 1000 = 3$ ). În acustica\* muzicală se utilizează bazele 10, 2 și  $\sqrt[12]{2}$ . Calculul cu l. se aplică în operațiile matematice efectuate asupra sunetelor\* și intervalelor\* (măsurare, adunare, scădere, determinare a frecvenței\* unui sunet plecând de la aceea cunoscută a altui sunet, temperare\* egală etc.). Această aplicație permite crearea unei imagini mai sesizabile a valorii intervalelor decât

aceea oferită de fracții și, în același timp, simplifică și ușurează calculele (ex.: adunarea a două intervale, în loc să fie operată înmulțind cele două rapoarte supraunitare ale frecvențelor sunetelor respective, se efectuează prin adunarea l. acestor rapoarte, ceea ce este mai simplu și mai conform cu simțul comun). Justificarea folosirii calculului cu l. se bazează pe proprietatea logaritmică a organului auditiv (v. auz) exprimată prin legea fiziol. generală Weber-Fechner (1884): mărimea unei senzații variază în raport cu l. excitației (iar nu direct proporțional cu mărimea acesteia). Urechea traduce prin l. valorile frecvențelor sunetelor sau, altfel spunând, senzația de înălțime (1) a sunetelor variază cu l. frecvențelor lor. Natura „operează” deci în acest domeniu cu l. ca și în cazul sunetului (v. fon). Aplicarea calculului cu l. a permis și instituirea unor sisteme de unități de măsură intervalice (v. cent și savart). ■ L., inventați în 1614 de baronul scoțian J. Neper (sau Napier), au fost curând aplicați în matematica acusticii muzicale, mai întâi (probabil) de N. Mercator (N. Kauffmann). L. Euler a utilizat l. în baza 2, mai convenabili din unele puncte de vedere, în locul l. zecimali (în baza 10). H. Bellermann a calculat tabela de l. în baza  $1\sqrt[2]{2}$ , bază de care s-a servit J. A. Ellis pentru a propune adoptarea unității de măsură cent\*. Nu prezintă interes practic sistemul de l. în baza  $1000\sqrt[2]{2}$ , propus de A. von Oettingen.

*Bibliogr.:* Mercator, N., *Logarithmotechnia*, Londra, 1668–1674; Euler, L., *Tentamen novae theoriae musicae*, Petersburg, 1729; Bellermann, H., *Die Grösse der musikalischen Intervalle*, 1873; Ellis, J.A., *On the Story of musical Pitch*, Londra, 1881; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ed. 1921 (<sup>1</sup>1891); Laporte, M., *Acoustique*, în: „Grand Mémento Encyclopédique Larousse” Paris, 1937; STAS 1957–50, *Mărimi acustice* (unități de măsură); STAS 1958–50, *Acustică (terminologie)*; STAS 1957/4–74 *Acustică muzicală* (D.U.)

**logatom** (< fr. *logatomé*) (FIZ.), cuvânt artificial monosilabic, fără semnificație, format din trei foneme (consoană-vocală-consoană), de ex. LOD sau TIB. L. se folosesc grupați în liste, pentru a aprecia inteligibilitatea și claritatea audienței în săli sau în transmisiile telefonice.

*Bibliogr.:* Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; *Dicționar explicativ al limbii române*, Buc., 1975. (D.U.)

**lombard, ritm** ~, (engl. *scotch snap*; germ. *lombardischer Geschmack*; fr. *manière lombarde*; it. *alla zoppa*), ritm punctat, cu accentul (II, 7) pe valoarea\* scurtă (♩. sau ♪), îndrăgit de compozitorii sec. 17–18, mai ales în Italia și Anglia. Se întâlnește în creația lui Caccini, Monteverdi, Frescobaldi, A. Scarlatti, Vivaldi, Blow, Purcell și alții. Un exemplu pregnant de l. se poate afla în *Simfonia nr. 40* de Mozart (p. a II-a). Este cu deosebire caracteristic muzicii folc. ungurești. (A.M.)

**longa** (cuv. lat. „lungă”), notă\* intermediară ca valoare\* între *maxima*\* și *brevis* (v. *breve* (2) în notația (III) mensurală (v. și *musica mensurata*). Termenul care indica relația între l. și *brevis* era numit *modus minor* [v. *mod* (III)], *perfectus*, dacă se aflau 3 *brevis* într-o l., *imperfectus* dacă erau doar două. Relația între l. și *maxima* se intitula *modus major*, *perfectus* dacă conținea 3 *longae* într-o *maxima*, *imperfectus* dacă erau doar două. (I.S.)

**loure** (cuv. fr. [lwr] < lat. *lura* „pungă”) 1. Una din denumirile cimpoiului\* în Franța, denumire atestată documentar începând din sec. 13. Ulterior (sec. 16 sau 18), sensul termenului se restrânge până la a defini doar o specie de cimpoi din Normandia. V. *lur*. 2. Dans fr. pătruns în muzica cultă a sec. 17–18. E caracterizat prin: măsură\* de 6/4 (mai rar 6/8), tempo (2) lent și anacruză\* specifică (ex. 1) (nu s-a putut preciza legătura dintre acest dans și instr. omonim). L. este folosită sporadic în operă\* (prima apariție: în *Alcesta* de Lully) și în muzica instr. (Colasse, Charpentier, Couperin) fără să atingă





Louré

însă popularitatea celorlalte componente ale suitei\* preclasice. Cea mai cunoscută rămâne I. din *Suita franceză nr. 5* de Bach (ex. 2):

**louré** (cuv. fr. [lwrɛ] „a lega un șir de sunete, accentuând prima notă“), termen de articulație\*, la instrumentele cu coarde și cu arcuș, ce implică accentuarea expresivă a tuturor sunetelor dintr-un legato\* și purtând deasupra o liniuță orizontală; o detașare expresivă în spațiul unui legato. Ex.: tema a II-a din prima parte a *Sonatei pentru pian și vl. în fa minor op. 6*, de George Enescu. (G.M.)

L. P., abreviere a loc. engl. *long playing V. disc.*

**lugojelul v. luncanul.**

**lullaby** (cuv. engl.) v. **berceuse.**

**lumea v. luncanul.**

**luminândă** (φωταγωχιά) v. **exapostilarie.**

**luncanul**, denumire dată unor variante ale tipului de joc\* *poarga bihoreană*, în bazinul superior al Crișului Repede. Se joacă în formație de „perechi în linie“ cu partenerii situați față în față, ținându-se de umeri sau de talie. Are ritm binar\*, accentuat în contratimp\*, și diverse variante\* melodice; mișcarea este moderată dar viguroasă cu pași tropotiți, bății în pinteni (pe sol

și în aer, simple sau duble) combinate cu mișcări feciorești și cu învărtiri. Face parte din categoria ardelenelor (1). Variante mai pot fi întâlnite și sub denumirile *polca*, *șchio-pu*, *roata*, *lumea*, *bătrânescu*, *lugojelul*, *figăneasca*. (C.C.)

**lup v. Wolf.**

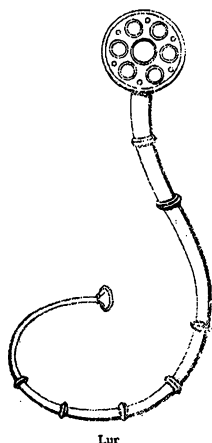
**lur**, instrument aerofon metalic, cu ambușură\*, din epoca bronzului; de formă spirală, era confecționat prin

turnare, într-un mod aproape ireproșabil pentru epoca respectivă. Cele 36 de exemplare, găsite cu ocazia săpăturilor arheologice din țările nordice, demonstrează, prin acordajul (1) lor, că au fost utilizate împerecheat. V. *loure* (1). (W.D.)

**lute** (cuv. engl.) v. **lută.**

**luth** (cuv. fr.) v. **lută.**

**lutierie**, arta construirii instrumentelor cu coarde și arcuș, termen derivat din cel atribuit construirii lautei\*. Limitând termenul la arta construirii vl., dificultățile întâmpinate de cercetători privesc nu numai stabilirea primilor autori de vl., dar și locurile de origine ale acestui instr. Totuși veritabila istorie a I. începe în Italia, însumând peste două sec. de strădanii, de continui aspirații spre perfecțiune. În sec. 16, școala din Brescia intră în istorie prin Gasparo da Salo, Giovanni și Pietro Maggini; școala cremonează prin familiile Amati, Guarneri și Stradivari; școala napolitană prin familia Rugg[i]eri, prin Grancino, Testore etc. Ca și în istoricul școlilor de vl., cercetătorul poate urmări influența geniului constructorilor it. în toate țările care aveau deja o tradiție în construirea lautelor sau a vechilor viole\*. Se poate studia enigmatică personalitate a lutierului Gaspard Duiffoprugcar, de origine tiroleză, dar a cărui activitate s-a desfășurat întâi la Bologna, apoi la Lyon. Școala de la Mirecourt creează un fond de lucrări care a format mulți lutieri fr. Familia Vuillaume, sau numele unor Lupot (care se remarcă prin imitarea perfectă a instr. lui Stradivari), Chappuy sau Bernardel și Gand, ilustrează prestigiul I. fr. între 1750–1880. În etapa contemporană, se remarcă Hell și Paul Kaul (care semnează două viori „Enesco“). Școala tiroleză inițiată de Jakob Steiner, elev al lui Nicolò Amati, înscrie numele unor iluștri constructori, ca Albanus (Alvani), Thir, Klotz. În România, în care instr.



popular cel mai răspândit este vioara, în care lemnul de rezonanță este cunoscut în întreaga lume, nu s-a profilat o școală de lutieri. Totuși anumite talente care au studiat cu meșteri străini și-au câștigat un nume prin maniere personale de lucru. Reșinem: Cărbunescu, Rădulescu, Scheffler, Prof. Bianu, Apăteanu, Macarie, Pohoryles, Paraiciuc, Megasiuc, Știrbulescu, Ichimescu și meșterul, cel mai autorizat în materie, Iosif Pollak. La Reghin se încearcă depășirea stadiului de fabrică, pentru a se trece și la construcția manufacturată. În fruntea strădaniilor se află R. Boiangiuc.

*Bibliogr.:* Bianu, V.V., *Vioara*, Buc., 1957; Hegyesi, Z., *Vioara și constructorii ei*, Buc., 1962, (G.M.)

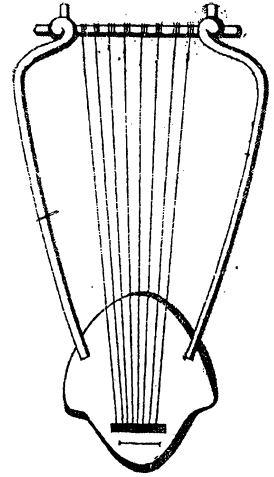
**lyra** (gr. λύρα), instrument popular străvechi în țările mediteraneene, îndeosebi în Grecia antică, dar cunoscut și de celți. Din corpul ei, de forma unui vas,

se ridică două brațe unite pe partea superioară printr-un suport. Între partea inferioară a corpului și suport erau întinse 3-5 coarde, accesibile din ambele părți ale instr., acordate (1) probabil pentatonic\* și acționate cu ajutorul unui plectru\*. V. *kithara*. (W.D.)

**Lyragitarre** v. **liră-chitară**.

**lyro-harpe** (cuv. fr.) v. **liră-chitară**.

**lyro-viol** (cuv. engl.) v. **viola bastarda**.



Lyra

# M

**m**, abrevieri: 1. **M.** sau **m.**, în muzica de orgă\*, manualiter, v. manual. 2. în muzica pentru pian\*, mână (**m.d.** = „mâna dreaptă“, it. *mano destra*, fr. *main droite*; **m.s.** = „mâna stângă“, it. *mano sinistra*, fr. *m.g. main gauche*). 3. *mezzo\**; **m f** = *mezzo forte\**, **mp** = *mezzo piano\**, **m. v.** = *mezza voce\**, 4. *meno\** (it.), *mai puțin*; *meno mosso\** = „mai puțin mișcat“. (A.J.)

**macam** v. **maqam**.

**madrigal**, compoziție corală polifonică a *cappella\**. Etimologia cuvântului **m.** se pare a porni de la expresia *cantus materialis* desemnând, în sec. 14, acest gen (1, 2), considerat de Francesco de Barberino drept „rudimentar și neorganizat“. Cuvântul *materialis* s-a transformat pe rând, ajungând *materialis*, *materiale*, *madriale*, *madrigal*. Foarte îndrăgită de public, această formă a abordat o tematică laică, foarte variată și largă, accesibilă prin folosirea textului it. în opoziție cu muzica religioasă care folosea text lat. Forma\* muzicală urma întru totul pe cea poetică, alternând cupletele\* [strofe de câte 3 versuri a 11 picioare (1) cu riturnelă (2) de 1–2 versuri]. **M.** evoluează de la o linie melodică simplă la scriitura polif. la 3, 4, 5 voci (2). După compozitori ca Piero da Firenze, Jacopo da Bologna și Francesco Landino (sec. 14), care scriu **m.** de inspirație pop., cu melodică bogată și amplă, cu polif. îndrăzneță [terțe\* și sexte\* paralele, semicadențe și cadențe (1) finale], sec. 15 înregistrează o scădere a interesului față de acest gen, pentru ca mai târziu, în sec. 16, să se revină asupra lui cu un nou suflu creator. **M.** se prezintă acum într-o formă superioară: muzica se adaptează perfect textului și expresiei poetice, desfășurându-se continuu: țesătura\* polif. se îmbogățește, toate vocile căpătând importanță egală; scriitura contrapunctică savantă se revendică de la motetul\* franco-flamand. **M.** a tins către cele mai înalte

forme de artă, devenind forma cea mai evoluată a muzicii de cameră\*. Poemele poeților celor mai cunoscuți (Petrarca, Saldonieri, Tasso ș.a.) au stat la baza unor creații muzicale deosebit de valoroase semnate de Palestrina, Lasso, Marenzio, da Venosa și Monteverdi. **M.** italian s-a extins în toată Europa, dar în special în Anglia, unde s-a dezvoltat într-o manieră nouă, originală, datorată lui Byrd, Morley, Ward, Gibbons. După o lungă perioadă de uitare (sec. 17–20), **m.** revine în atenția compozitorilor contemporani îmbogățit cu sonorități și tehnici specifice noii epoci, dar păstrând o prospețime ce vine din timpul tinereții muzicii (G. Mahler, P. Hindemith, Z. Kodály, C. Orff ș.a.). **M.** apare și în creația compozitorilor români contemporani: P. Constantinescu, T. Ciortea, S. Toduță, W. Berger, T. Olah, D. Popovici, C. Țăranu, M. Marbe, M. Moldovan, A. Vieru, P. Bentoiu. (M.M.)

**maestoso** (cuv. it. „maiestuos, măreț“), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă muzicii un caracter solemn, maiestuos. În acest sens apare de obicei în completarea unei indicații de tempo (2) (ex.: *allegro m.*, *lento m.* etc.). Termenul este folosit și independent, ca indicație de tempo desemnând o mișcare rară și solemnă (de ex. în imnuri\*). (B.C.)

**maestru**, titlu (nume reverențios) atribuit unor artiști (creatori, interpreți, muzicologi, pedagogi muzicali), consacrand calități profesionale deosebite. Prin adăugarea unor atribute desemnează funcții ca: **m.** de *cor*; **m.** de *balet*; **m.** de *sunet*. V. *capel-maestru*. (I.R.)

**magadis** (cuv. gr. μάγadis) 1. instrument cu coarde ciupite, probabil de tipul harfei\*, la vechii greci; coardele sale, în număr de 20, erau dispuse în perechi, în așa fel încât jumătate din ele le dublau la octavă\* pe celelalte. Derivat din

denumirea instr. vb. „a magadiza“ (μαγαδίζω, „a cânta din flaut”, „a acompania la octavă”) desemna cântatul în octave, specific unui întreg grup de instr. de aceeași construcție cu **m.** (printre care trigonos\* și formynx\*) și care apar de altfel menționate într-o aceeași categorie cu el în scrierile unor autori elini (mai ales la Aristoxenos). **M.** era de origine străină (fapt ce probează indirect apartenența sa la tipul harfei și nu la cel al lyrei\* sau kitharei\*, instr. „autohtone“ ale vechilor greci), preluat, după unele ipoteze, din Orientul asiatic dar mai probabil de la lidieni sau chiar – conform unei teze formulate în muzicol. rom. – de la popoarele trace (**M.**-ul era considerat în antichitate ca fiind inventat de traci“ – G. Breazu, [*Curs de*] *istoria muzicii rom.*, Buc., 1956, p. 75). 2. Prin termenul de **m.** se desemnau și anumite specii de aulos\* care implicau practica „magadizării, fie că instr. acompania cântarea la **m.** (1), fie că (în forma de aulos dublu) magadiza el însuși. (Cl.L.F.)

**maggiore** (cuv. it. „major“), indicație suplimentară, de precauție, utilizată în muzica preclasică și clasică, pentru a marca trecerea de la o tonalitate (2) minoră\* la omonima\* sa majoră\*, în secțiunile unei lucrări muzicale (în ciaccone\*, teme cu variațiuni, scherzo\*-uri, rondo\*-uri, dansuri; de ex. secțiunea medie a marșului funebru din *Simfonia a III-a* de Beethoven). Trecerea în sens invers se marchează cu *minore*. (B.C.)

**magnetofon** (< fr. *magnéophone*) (FIZ.), dispozitiv de înregistrare și reproducere a sunetelor, cu ajutorul unei benzi de oțel sau al unei benzi de plastic acoperite cu un strat fin de substanță feromagnetică. Înregistrarea se face prin magnetizarea variabilă a benzii în mișcare rapidă, de către curenții electrici ai unui amplificator comandat de un microfon\* care recepționează undele sonore. Reproducerea se obține trecând banda magnetizată prin fața unui electromagnet conexas cu un amplificator și cu un difuzor\*. Este folosit în radio-televiziune, pentru înregistrarea muzicii, a conferințelor etc. care urmează a fi transmise, în industria discului\* (unde banda de **m.** constituie baza înregistrării) ca și în compoziția actuală (v. înregistrare).

■ Principiul magnetofonului a fost materializat întâi de savantul danez V. Poulsen, care a făcut în 1900, la Expoziția Universală de la Paris, demonstrații cu *telegrafonul* său.

*Bibliogr.: Lexiconul tehnic român*, <sup>2</sup>1962; Urmă, Dem., *Mnemofonul sau memoria unui fir de oțel*, în: „Săptămâna“, nr. 24/1944. (D.U.)

**Magnificat** (cuv.lat), cântec de slavă care debutează cu acest cuvânt de la care și-a luat numele, punct culminant misei\*, poate fi conceput în oricare din cele opt moduri (1, 3) bis., ceea ce s-a și realizat în perioada de înflorire a polifoniei\* vocale (sec. 15-16), când este des abordat de compozitori care îl modelează în majoritatea formelor polif. Este preluat și în baroc\*, epocă pentru care lucrarea de referință rămâne **M.** de J. S. Bach, realizată în forma unei cantate\*. (I.S.)

**magom**, v. **maqam**.

**maistori** (**maistores**) v. **bizantină**, **muzică**, **melurg**.

**maîtrise** (cuv. fr. [metriz] < fr. *maître* „maestru“), școală (internat) instituită de biserică pentru a forma cântăreți necesari ofierii slujbei. **M.** au apărut prin sec. 11-12 ca anexe ale școlilor episcopale, pentru ca, din sec. 14, să devină complet autonome, menținându-se astfel până la Revoluția franceză (în 1791 au fost desființate și înlocuite cu conservatoarele\*). **M.** au fost singurele instituții de învățământ muzical din Franța și provinciile aflate în raza ei de influență culturală (ducatul Burgundiei, Țările de Jos). Pe lângă materiile de specialitate, se predau și noțiuni de cultură generală (în primul rând lb. lat.). Absolvenții puteau fie să continue cariera ecleziastică (Papa Urban IV provenea dintr-o **m.**), fie să se consacre celei muzicale în calitate de compozitori, maeștri de capelă\* sau instrumentiști. Compozitorii neerlandezi din sec. 15-16 își datorează înalta lor pregătire profesională **m.** unde fuseseră instruiți de copii. Sin.: *chappelle; psallette*. (A.M.)

**major**, atribut al unor formațiuni muzicale tipizate, în succesiune (melodice) sau în simultaneitate (armonice), formațiuni concepute la nivel de schemă și nu obligatoriu la nivel sintactic\*; *sensul m.* derivă structural – și numai relativ – din dispunerea unor intervale\* și – în chip absolut – din antinomia față de minor\*; **m.** este, de aceea, o stare, un caracter, un gen (II), chiar un mod\*, în sensul său logic și istoric restrâns [tonalitatea (I) comportă numai două moduri: cel **m.** și cel minor]. ■ În modurile (I, 1) eline, caracterul [ethosul (1)] avea, pe de o parte, surse „etnice“ și psihologice particulare, iar pe de alta viza mai curând genul diatonic\*, cromatic\* sau enarmonic



(1) decât raportarea intervalului determinant (terț\* mare) la finală\*, mai ales că această noțiune apare odată cu schimbarea de sens a modurilor (1, 3) în ev. med. și cu fixarea unui astfel de punct de referință. Deși ehurile\* biz. au vădit (mai bine zis, au determinat) o astfel de schimbare de optică, etosul lor rămâne, până la începutul sec. 20, orientat ca și cel elin spre particularul fiecărui mod: „Din vechile gramatici, nu se înțelege ce este mod *m.* și ce este mod minor, ci se spune doar că toate glasurile au, fiecare separat, scară proprie. Nu este de mirare, deci, că psalți renumiți nu pot și nu știu să răspundă care din cele opt glasuri au caracter *m.* și care minor\*” (Gr. Costea, N. Lungu, I. Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, 1951). Prima mențiune a unei diferențieri duale a caracterelor modale apare la Boethius și, mai ales, la urmașii săi medievali, care considerau diatonismul\*, al cărui interval caracteristic era tonul\* întreg, ca *durum* (lat. „tare“: germ. *Dur\**) iar cromatismul\*, al cărui interval caracteristic era semitonul\* ca *molle* (lat. „moale“; germ. *Moll\**). De aici denumirea *h durum* pentru *h\** și *b molle* pentru *b\**. Prin preluarea lui *h durum* în hexacordul\* *sol-mi*, acest hexacord s-a numit *hexacordum durum*, iar prin preluarea lui *b molle* în hexacordul *fa-re*, acest hexacord s-a numit *hexacordum molle*. ■ Primele semne ale unei noi ordini se întrevăd la Glareanus care, în al său *Dodekachordon* (1547), adaugă celor opt moduri tradiționale, un mod *eolic* pe *la* (al 9-lea) și plagalul său (al 10-lea) și un mod *ionic* pe *do* (al 11-lea) și plagalul său (al 12-lea). Cel din urmă curent în practica muzicală, cu deosebire în cea pop., era considerat de Glareanus ca fiind adecvat dansului\*. Urmându-l pe Glareanus, Zarlino creează un sistem al celor 12 moduri la baza căruia nu se mai află modul doric (*re*) ci ionicul (*do*). Sistemul se divide în două grupe: cea a modurilor cu terț\* mare (majoră) deasupra finalei\* și cea a modurilor cu terț mică (minoră). În contextul unei gândiri armonice tot mai conturate, aceste proprietăți ale modurilor se conjugă cu determinarea prin diviziune (6) armonică a trisonului (v. acord) *m.* și, respectiv, aritmetică a celui minor; una „sună“ *allegro* „veselă“ iar cealaltă *mesta* „trista“, ceea ce impune o nouă și, desigur, restrictivă accepțiune a etosului modal, dar dominantă pentru mentalitatea muzicală occid. Cu apariția temperării\* egale, ele deveneau singurele două genuri posibile (*mode* sau *ton m.* sau minor, în terminologia fr.) ale tonalității. ■ Cu stabilirea legilor armoniei (III, 2) de către Rameau,

se identifică tot mai mult *m.* cu proiecția sa vertical-armonică, o tonalitate (2) fiind definită prin cele trei acorduri *m.* ale funcțiilor\* de T, D, și Sd; tonalitatea minoră este, principial, definită prin aceleași funcții (minore). Deoarece aceste trei acorduri ale funcțiilor principale, conțin întregul material al al modului, orice melodie nedomulantă (v. modulație) poate fi armonizată numai prin aceste trei acorduri. ■ *M.* și raportul său cu minorul, considerate ca aspecte contrastante, contrare și polare ale tonalității, au preocupat teoria muzicală, indiferent de orientarea geometrizarantă polaristă\*, atracționistă, energistă\* sau dualistă\* a acesteia. Mai ales cea din urmă orientare a căutat să coroboreze datele teoriei armoniei cu cele fiziciste, sperând în fundamentarea obiectivă a *m.* și a minorului. Eșecul deducerii minorului dintr-o inexistentă serie a armonicelor\* inferioare, se explică prin incompatibilitatea abstracțiunii intelectuale a unui fenomen (reprezentare abstract-caracteriologică a acestor stări modale cu o certă aplicabilitate practică dar circumscrișă unor condiții istorice precise) prin concretețea și universalitatea în sine a legilor fizice. Cu toate acestea, deși practica de creație a restrâns până la anulare valabilitatea noțiunii de *m.* și de minor, într-un interval extrem de scurt: apariția cromatizării\* din „Tristan“ și afirmarea atonalismului\*, gândirea pragmatică a modernilor (Hindemith, Schönberg, Messiaen) nu exclude acest determinativ. În teoriile neo-modalistilor din sec. 20, ce s-au format nu doar în condițiile vehiculării unor structuri monodice\* ci, mai ales multivocale\*, dualitatea *m.* – minor constituie, ca și pentru Zarlino, o trăsătură caracteriologică suplimentară și complementară în clasificarea modurilor (G.F.)

**malageña** (cuv. sp. [malageña] < numele provinciei Malaga), dans\* vocal spaniol bazat pe un motiv ostinato\* (ex.), în măsură temeră\* (3/8, 3/4 sau 3/2). În climatul modal\* frigid-apolitan al acestui motiv executat instr. cântărețul intervine cu o linie melodică improvizată\*, cu un caracter pasionat. În muzica profesionistă, *m.* a fost adoptată de M. Ravel (*Rapsodia spaniolă*). Sin.: *rondina*. (I.R.)



Malageña

**malambo**, dans argentinian bărbătesc, în care fiecare dansator propune succesivului său figuri (constând mai ales din mișcări ale picioarelor în

timp ce bustul și brațele rămân imobile), pe care cel din urmă trebuie să le egaleze sau să le depășească în virtuozitate. Melodia acestui dans, în măsură\* de 6/8, se axează pe un ritm foarte marcat. (Cl.L.F.)

**malinconico** (cuv. it. „melancolic“), indicație de expresie conform căreia interpretul acordă o notă de melancolie piesei sau fragmentului muzical ce poartă această mențiune. Sin.: *con malinconia*. „La malinconia“ este titlul părții lente (*Adagio*) din *Cvartetul op. 18 nr. 6 în si bemol major* de Beethoven.

**mambo** (cuv. sp.), dans\* cubanez în măsură\* de 2/4 sau 4/4. Cuvântul **m.** aparține sferei magice a folc. african adus odată cu sclavii congolezi spre Cuba. **M.** modern are ca predecesor *Danzón „Bella unión“* de Antonio Sánchez (1938). Pătrunde în Mexic prin orch. de jazz\* a lui Pérez Prado (1947), care îi asigură ulterior (1951), prin piesa *Rio M.*, succesul ca dans de societate. A fost înlocuit de cha-cha-cha. (Cl.L.F.)

**mancando** (cuv. it. „lipsind“), indicație de tempo (2) și de dinamică (1) prin care se cere, în același timp, răirirea mișcării și diminuarea intensității (2). Sin.: *calando\**.

**mandola** (cuv. it.) 1. Instrument cordofon asemănător lautei\*, de dimensiune mai mică, din sec. 14–18, cu opt perechi de coarde, întinse peste un gât fără tastieră (v. limbă) (dar prevăzut cu opt bare metalice, transversale). Corpul ușor bombat avea pe față cordarul\* și un orificiu de vibrație. Deosebirea între laută\* și **m.** constă în forma de semicerc a jgheabului capului în loc de cel îndoit spre spate al lautei. Sin. *mandora*. 2.

Instr. din sec. 18 de tipul mandolinei\*, de dimensiuni mai mari, acordat (1) *do sol re<sup>1</sup> la<sup>1</sup>*, utilizat și în zilele noastre. (W.D.)

**mandolinata**, serenadă\* italiană în care mandolina\* acompaniază vocea (1) solistă. (I.R.)

**mandolină** (< it. *mandolino*, diminutiv de la *mandola\**), instrument cu coarde din familia lautei\*, cu cutie de rezonanță\* arcuită în formă de

pară, mai adâncită decât a lautei, dar de dimensiuni mult mai mici. Este acomp. în general de chitară (II). **M.** este și azi foarte utilizată în Italia, la Napoli. **M.** napolitane au opt corzi, divizate în patru grupe (a câte două corzi la unison\*) acordate (1) la cvintă\*, ca vl.: *sol<sup>2</sup>, re<sup>3</sup>, la<sup>3</sup>, mi<sup>4</sup>*. **M.** milaneză are cinci sau șase perechi de corzi acordate după cum urmează: *sol<sup>2</sup>, do<sup>3</sup>, la<sup>3</sup>, re<sup>4</sup>, mi<sup>4</sup>*, sau *sol<sup>2</sup>, si<sup>2</sup>, mi<sup>2</sup>, la<sup>3</sup>, re<sup>4</sup>, mi<sup>4</sup> (sol<sup>4</sup>)*. La **M.** se cântă fie cu un solz de pește, fie cu o lamă metalică sau un plectru\*. (D.P.)

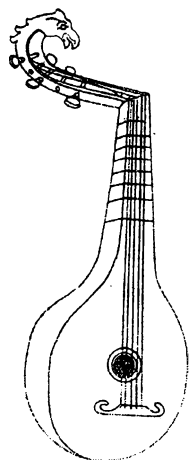
**mandolone v. arcimandola.**

**mandora v. mandola (1).**

**maneă** (tc. *mani* „catren popular, cântec“, de la interj. *aman* „vai! aoleu!“; pl. *manéle*), cântec liric turcesc, cu conținut erotic, întâlnit și în țările române. Meterhaneaua\* de pe lângă Curtea domnească îl executa și numai instr. Lăutarii din Muntenia îl cântă la vl., în octave, acompaniați fiind de un „bas ostinat“ (v. ostinato), acesta din urmă susținut de o vl. secundă, uneori și de cobză\*. Începând din anii '90 ai sec. 20, reintră în atenția lăutarilor din România și dobândește, în pofida originii tc. a termenului, statutul de „muzică amestecată“ (de metisaj), „[...] adică [de muzică ce] rezultă din varii încrucișări ale muzicilor sârbească, gr., tc., indiană etc.“ (Speranța Rădulescu).

*Bibliogr.:* Alexandru, T., *Armonie și polifonie în cântecul popular românesc*, în: T. A., *Folcloristică, organologie, muzicologie*, vol. II, Buc., 1980, p. 78–79. (Cl.L.F.)

**manieră** (lat. vulg. *manuarius*, „de mână, în mână, manual“) 1. în general, fel, mod de a fi sau de a face; în special, mod de a compune sau, *p. ext.*, de a executa, propriu unui anumit muzician sau unei anumite epoci. În această accepție, noțiunea de **m.** se suprapune peste aceea de stil\*, față de care diferă însă prin accentuarea particularului, pe când stilul tinde spre o valoare universală. *V. expresie; etos.* ■ *À la manière de* (expr. fr.), imitație, pastişă. 2. Cuv. fr. *manière* a fost folosit de Johannes de Garlandia, în sec. 14, cu sensul de mod (III) ritmic. ■ Ceva mai târziu, după Ph. de Vitry, denumire dată modului de divizare al notei breve (2) (în 2, 3, 6, 9, 12 părți egale). 3. La sfârșitul sec. 14, *notation manièree* era denumirea dată notației (III), a cărei grafie devenise extrem



Mandola

de complicată. 4. în sec. 18, **m.** era denumirea dată ornamentelor\* melodice. V. *manierism*. (A.J.)

**manierism** 1. *Conceptul de manierism* [*manierismo* (ital.), *maniérisme* (fr.), *mannerism* (engl.), *Manierismus* (germ.)] în istoria artei: își are originea în termenul it. de *maniera* din sec. al 16-lea (v. Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Florența 1550). *Maniera* însemna arta profund individualizată a unui artist de a-și concepe creațiile. *Manierismul* va desemna stilul perioadei între Renaștere\* și Baroc\*, cu tendință manifest anticlasică. Sensul negativ al **m.** apare mai târziu, după jumătatea sec. 17, criticii de artă și literari vor defini arta manieristă drept „decadentă”. În teoria literară a sec. 16–17, precum și în scrierile muzicale, termenul nu pătrunde cu același interes manifestat de plasticieni. Abia în prima jumătate a sec. 20, termenul își regăsește valoarea pozitivă. Conceptul modern al **m.**, valorizat pozitiv, apare în istoria artei în jur de 1920: W. Weisbach (1918/1919), M. Dvořák (1921), W. Friedländer (1925). În numeroase lucrări de istoria artei și de critică literară se observă o pledoarie în favoarea unui stil ne-clasic sau anti-clasic (cu distincția necesară), ca manifestare artistică individuală nu neapărat legată de o anumită epocă, dar și ca epocă între ca. 1520–1630. Atributele sale, raportate la cele clasice, s-ar defini succint astfel: tensiune în loc de armonie, anormal în loc de normal, artificial în loc de natural, exagerare în loc de fidelitate, jocul cu regulile în loc de respectarea canonului, subiectivitate în loc de obiectivitate. În critica literară, E.R. Curtius (1948) va lansa ideea **m.** ca o constantă neclasică în istoria culturii, idee perpetuată de G.R. Hocke (1957–1959). Interesul pentru **m.**, fie ca perioadă delimitată istoric, fie ca o manifestare ce revine ciclic de-a lungul secolelor, va determina diverse alte abordări ale temei în a doua jumătate a sec. 20. 2. *Cercetări muzicologice asupra m.*: Primele scrieri muzicologice despre *maniera* corespund ascensiunii interesului pentru acest concept: 1928 – H. Trede, 1934 – L. Schrade. Apoi se pot găsi referiri la o categorie istoriografică a **m.** la Willi Apel (lucrările sale între 1942–1950), fără legătură conceptuală însă cu teoriile istoricilor de artă și de literatură contemporani. O discuție mai temeinică asupra conceptului, cu implicațiile sale istorice, de stil, estetice, o vor genera B. Cannon/ A. Johnson/ W. Waite (1960), H. Huckle (1961), H. Besseler (1966), Cl. Palisca (1972), L. Finscher

(1972), H. Federhofer (1973), C. Dahlhaus (1982). Relația muzicii cu celelalte arte, posibil de definit și în cazul acestui stil, deși cu largi perspective, a fost doar sporadic cercetată, mai mult în studii, mai puțin în vol. dedicate subiectului (M.R. Maniates, 1979 – **m.** ca perioadă a istoriei muzicii, V. Sandu-Dediu, 1997 – **m.** ca o constantă stilistică în istoria muzicii). S-au acceptat și în scrierile muzicologice granițele temporale valabile și pentru **m.** literar (1580–1650), menționându-se Gesualdo ca un caz exemplar pentru **m.** muzical, sau alte piese vocale scrise pe poezii manieriste. În orice caz, în muzică nu se poate delimita cu aceeași precizie ca în artele plastice sau în literatură un stil manierist. Căutarea unei constante manieriste de-a lungul istoriei muzicii trebuie să aibă în vedere definirea coerentă a atributelor de stil ce-i unesc pe compozitori din zone și timpuri diferite. Un text muzical manierist (indiferent de plasarea sa istorică) va conține simboluri, incifrări nu accesibile oricui, de genul *literelor și cifrelor transformate în sunete* sau chiar de *tipul citatului (autocitatului) aluziv*, va avea în principiu o construcție de maximă abstracție a gândirii componistice, de *complicație, artificialitate* (precum „*pătratul magic*” sau „*labirintul*” – posibil de aplicat în arhitectura sonoră, după cum am văzut). În general, atributele *musicii riservată\** (concept afirmat în sec. **m.** plastic-literar) se pot aplica astfel în variate epoci muzicale, la diverși compozitori. Uneori însă, reducerea la un joc pur al fanteziei sonore, într-o compoziție ce aderă (manifest sau nu) la ideea „*artei pentru artă*” poate degenera în manifestări ale „*manieristicii*”, în exagerarea autonomiei artistice, așadar în demersuri sterile (precum *contrapunctul\** pe zeci de voci de la sfârșitul Renașterii\*), în lucrări ininteligibile și fără viabilitate.

*Bibliogr.:* 1. Lucrări interdisciplinare: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, în: Acts of the 12 International Congress of the History of Art, vol. II, Princeton, 1963; *Atti del Congresso internazionale sul tema „Manierismo in arte e musica”*, Roma, 1973, Florența, 1974 (Studi musicali 3); Studing, R. / Kruz, E., *Mannerism in Art, Literature and Music. A Bibliography*, San Antonio, 1979; *Essays on Mannerism in Art and Music*, în: Papers Read at the Westchester State College Symposium on Interdisciplinary Studies, 1978, Westchester, 1980; Hoffman, W.– edit., *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Wiener Festwochen 1987. 2. Lucrări de istoria artei

și de istorie literară: Weisbach, W., *Der Manierismus*, în: *Zeitschrift für bildende Kunst* 54, 1918; Dvořák, M., *Über Greco und den Manierismus*, în: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1921; Panofsky, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Berlin, 1924; Friedländer, W., *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, în: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46, 1925; Curtius, E.R., *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, 1948, trad. rom., Buc., 1970; Hocke, G.R., *Lumea ca labirint, manieră și manie în arta europeană*, 1957, trad. rom., Buc., 1973; Hocke, G.R., *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorică esoterică*, 1959, trad. rom., Buc., 1977; Shearman, J., *Manierismul*, trad. rom., Buc., 1983; Balotă, N., *Explorări în universul manierismului*, în: *Euphorion*, București, 1969; Battisti, E., *Antirenașterea*, 1970, trad. rom., Buc., 1982; Călinescu, M., *Clasic-romantic-baroc-manierist în C. M., Clasicism, Baroc, Romantism*, Cluj, 1971; *Manierism, artă și teorie (Lomazzo și Zuccaro)*, Buc., 1982; Papu, E., *Despre stiluri*, Buc., 1986. 3. Lucrări de muzicologie: Schrader, L., *Von der „Maniera“ der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts*, în: *ZfMw* 16, 1934; Cannon, B., Johnson, A., Waite, W., *Mannerism: 1520–1600*, în: *The Art of Music*, New York, 1960; Hucke, H., Piel, Fr. ș.a., *Zum Problem des Manierismus in der Musik*, în: *Literaturwissenschaft Jahrbuch, Neue Folge*, 2, 1961; H. Chr. Wolff, *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*, în: *Mf* 19, 1966; Harran, D., *Mannerism in the Cinquecento Madrigal*, în: *MQ* 55, 1969; Haar, J., *Classicism and Mannerism in 16<sup>th</sup> Century Music*, în: *IRASM* 1, 1970; Palisca, Cl., *Ut Oratoria Musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism*, în: *The Meaning of Mannerism*, New Hampshire, 1972; Watkins, G., *Gesualdo. The Man and His Music*, London, 1973; Dahlhaus, C., *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*, în: *Festschrift W. Boetticher*, 1974; Federhofer, H., *Ist Palestrina ein Manierist?*, idem; Maniates, M.R., *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530–1630*, Manchester, 1979; Ravizza, V., *Manierismus – ein musikgeschichtlicher Epochenbegriff*, în: *Mf* 34, 1981; Samama, L., *Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?*, în: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, ed. D. Kamper, Frankfurt am Main, 1987; Zender, H., *Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören*, Freiburg im Breisgau, 1991; Finscher, L., art.

*Manierismus*, în: *MGG*, vol. 5, Kassel, 1996; Sandu-Dediu, Valentina., *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Buc., 1997. (V.S.D.)

**Mannheim, școala de la ~**, grup de violoniști și compozitori activând în a doua parte a sec. 18 în orchestra din Mannheim (aparținând electorului palatinatului de Bavaria), care, pe parcursul a două generații, contribuie la cristalizarea simfoniei\* ca gen (1, 2) și formă\* și la îmbogățirea mijloacelor de expresie simfonice. Acestor muzicieni li se atribuie organizarea muncii în orchestră\*, acuratețea în frazare\*, cultivarea efectelor dinamice\*, stabilirea ciclului\* simf. la *Allegro-Adagio-Minuetto-Allegro*, afirmarea unui contrast evident între cele două teme\* ale formei de sonată\*, abandonarea scriiturii contraponctive\* în favoarea monodiei\* acompaniate. – rolul preponderent revenind părții\* violinelor. Promotorii înnoirilor menționate sunt J. Stamitz, F. X. Richter, K. și A. Stamitz fiii, C. Cannabich. (C.A.B.)

**manopan v. mecanice, instrumente.**

**manual** (< lat. *manus* „mână“), la instrumentele cu taste\* (orgă\*, clavecin\*), claviatura\* sau ansamblul claviaturilor, denumite astfel pentru a se deosebi de pedalier\*. Unele orgi aveau încă în sec. 14 mai multe **m.**, cele moderne ajungând până la cinci: clavecinele au două, maximum trei **m.** Prin utilizarea **m.** e posibilă departajarea (etajarea) intensităților (2) ca și o mai bogată registrație; v. și registru (II, 1, 2). Expresia *manualiter* (abrev.: **M.**, sau **m.**), desemnează o execuție exclusivă cu ajutorul **m.** (chiar și în acele pasaje ce s-ar preta execuției cu pedalierul\*). (G.F.)

**maqam (maqâm, maqom, makam [otoman], mugham)**, concept al teoriei muzicale și poetice orientale arabo-islamice, cu diverse accepțiuni, care acoperă o mare varietate de fenomene: mod\*, formă\*, scară (v. gamă), mers melodic, gen (III), cântec, ciclu, alcătuire etc. Primele două sensuri sunt cele mai frecvente. *A. Ca mod, m.* se caracterizează prin următoarele aspecte: 1. material sonor organizat în scară; 2. selecționarea din acest material a unor grupe de 3, 4 sau 5 sunete, temei al unor formule (1, 3), melodice creatoare de mod; 3. funcții diverse ale sunetelor în formule: principale, secundare, inițiale, finale; 4. ierarhia formulilor melodice: principale sau secundare; 5. ierarhia **m.**: principale și derivate;

6. construirea **m.** prin succesiunea diversă a formulelor, cu respectarea tendinței melodice generale; 7. funcția formulei principale: afirmarea acesteia în momentele cele mai importante aservite expresiei ethosului (2) propriu **m.** respectiv; 8.

Adoptarea în **m.** a unor note străine și trecerea spre formule străine, după afirmarea celor proprii; revenirea în final la acestea din urmă (v. metabolă). Materialul sonor e dat de sunetele finale\* ale **m.** – cu excepția primei note (*yakah*, adevărată „cvartă

ex. 1

yakah ušairan irāk. rāst dukāh sikāh ḡahārkhāh  
nāva nusainī auḡ māhūr muhaiyr ḡawab etc.

ex. 2

Rast

Bayāti

Sikāh

ḡahārkhāh

Nahāwand

Husainī

Irāk

ex. 3

Rast (medieval)

ex. 4

ḡām

Kurdi

Saba

Hijaz

burdonică“ pentru primul **m. rast**; – denumirile sunetelor nu respectă octava\* ci se desfășoară pe două octave (ex. 1). La acest material se adaugă sunete intermediare, care, ca și unele sunete fundamentale, adoptă o înălțime microdivizionară. Unele **m.** au o structură microintervalică\*, altele adoptă fie diatonia\* fie cromatica\*. Sensul ascendent sau descendent al melodiei este determinant pentru înălțimea unor sunete microintervalice (ex. 2). Legato-ul indică grupele de sunete ce alcătuiesc formulele tri-, tetra- și penta-cordale\*. Primele trei **m.** citate sunt deosebit de reprezentative, prin tetracordurile\* care le definesc, fiind prezente în multe culturi arabo-islamice. **M. Rast**, de o formă tetracordală disjunctivă, este modul prototip al sistemului, fiind privit ca atare în teoria medievală, unde avea o structură conjunctă\* (ex. 3). Teoria modernă, începând cu D. Cantemir, atribuie celui deal doilea mod, *Bayati*, (*Dugiah*, în nomenclatura sa) o prevalență expresivă, atât ca **m.** principal, cât și ca treaptă finală a multor **m.** și cadențe (1) modale. Unele moduri derivate din *Bayati*, au mare frecvență în practica modernă (ex. 4). Teoria modernă arabo-islamică adoptă sistemul temperat\* al octavei alcătuite din 24 de sferturi de ton egale, modalitate de notație comună tuturor, care lasă libertatea fiecărei etnii de a intona, în acest cadru semiografic orientativ, propriile sale micro-diviziuni. Acestea prezintă o mare varietate, determinată de fărâmițarea religioasă, politică, etnică, socială a culturilor orient. Acest sistem temperat determină în structura **m.** intervale de 3/4 de ton și, mai rar 5/4 de ton, de aceea lumea modală arabo-islamică a fost denumită ca arta treisferturilor de ton; iar notația intervalelor adoptă T = secundă mare (Ton), M = ton mijlociu (3/4) și S = semiton. Intervalul specific creator de mod al **m.** este *terța\** micro-divizionară, din *Rast*, situată în spațiul dintre *terța minoră* (300 de cenți) și *cea majoră* (400 de cenți), deci la înălțimea temperată de 350 de cenți. Calculele matematice ale autorilor arabi medievali îi atribuiau valori diverse, întemeiați pe practica muzicală a epocii: 355 Ct (*Al-Farabi*, sec. 9–10), 342 Ct (*Ibn-Sina*, sec. 10–11), 384 Ct (*Safi-al-Din*, sec. 13). Până în sec. 9 (*Al-Kindi*), teoria orient. nu cunoaște decât sistemul intervalelor pitagoreice: *terța minoră* = 294 Ct, iar *terța majoră* = 408 Ct, alături de celelalte 10 intervale ale octavei\*. Descoperind noi intervale, autorii medievali vor adopta octava de 17, respectiv de 22 micro-diviziuni. Unii autori moderni

(Turcia, Iran), vor adopta sistemul lui Safi-al-Din apropiat de valorile pitagoreice, alți autori sunt fideli sistemului arab al lui Al-Farabi și Ibn-Sina caracterizat prin valori apropiate de 1/4 de ton (Egipt, Siria). În teoria psaltică românească, (v. bizantină, muzică), unele concepții microintervalice prezintă sisteme de sursă orient. Anton Pann (1845) adoptă octava de 22 diviziuni, cu cele trei intervale ale gamei: T = 4, M = 3, S = 2 diviziuni, *terța neutră* constitutivă de mod având valoarea de 381 Ct, iar Macarie (1823) împarte octava în 68 diviziuni și adoptă pentru intervalele scării: T = 12, M = 9, S = 7 diviziuni, *terța neutră* fiind de 357 Ct. Ceea ce deosebește sistemul psaltic de cel arab este structura scârilor, de ex.: T M S T T M S pentru glasul VIII și T M M T T M M pentru primul **m. Rast** ■ *B.* Ca *formă*, **m.** este o succesiune de piese vocale sau instr. construită după anumite tipare melodice, ritmice, în care o parte introductivă are menirea de a stabili modul principal care să domine suita și modurile derivate ce pot fi adoptate în părțile ei, în conexiune cu elementele ritmice. Mai cu seamă *zona de N* a Orientului arabo-islamic cultivă această accepțiune a termenului, sin. în acest sens cu *fasl* (turc) și *wasla* (arab.). În Irak, forma de **m.** e o grupă de melodii alcătuită din trei părți: introducere (*tahrir*), secvențe mediane (*auşal* și *miyanat*) și o *încheiere* (*taslim*). În Iran, forma numită (ca și modul) „*dastgah*“, și e dominată de cântecele *awaz*, parțial improvizatorice, cu revenirea ciclică a unor formule principale de anumit etos modal; iar în *Azerbaijadian*, în forma *mugam*, de influență persană, domină cântecele strofice *tasnif*, încadrate într-o structură rapsodică, încheiată cu motive instr. de dans (*reng*). În *Uzbekistan* și *Tadjikistan*, în forma *makom* domină cântecele *şuba*, iar structura melodic-ritmică e dată de o tradiție fundamentală în sec. 18, cea a sistemului *şasmakom*, al celor șase moduri, înșirate în timpul execuției, care reia denumirile **m.**: *nava*, *rost*, *dugoh*, *buzruk*, *segoh*, *irok*. Către 1700, D. Cantemir, trasează principiile formei de **m.** (*fasl*), ca suită vocală sau instr. Suita vocală o alcătuiește din: *taksim* (formă liberă ca ritm și melodie), *beste*, *kiar*, și *semai* (formă variațională ce preia tiparul de „*beste*“ sau „*kiar*“), iar, în suita instr. introduce *taksim\**, 1-2 *peşrefuri\** și un *sâz semâ-isî* final. Aceste părți ale suitei pot fi, după Cantemir, tri-, tetra-, sau penta-strofice, cu sau fără refren\*. În recitalul tradițional, Cantemir prezintă o suită instr. urmată de o suită

vocală, un nou „semai“ instr. și în final, pe pedala (2) în surdină a corzilor de „armonie“, un *taksîm* vocal.

*Bibliogr.*: Barkeshli, M., *La musique iranienne*, în: „Histoire de la musique“, vol. I, publié sous la direction de Roland-Manuel, Paris, 1960; Cantemir, D., *Cartea științei muzicii*, București, 1973; Elsner, J., *Zum Problem des Maqam*, în AM 11, 1965; Gerson-Kiwi, E., *Makam*, articol în: Riemann-Lexikon, <sup>12</sup>1967; Ghircoiașiu, R., *Le maqam Bayati et le mode dorian, une parallèle*, în: Rev. Muz. 1, 1977; Giuleanu, V., *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Buc., 1975; El-Mahdi, S., *La musique arabe*, Paris, 1972; Manik, L., *Das arabische Tonssystem in Mittelalter*, Leyden, 1968; Macarie, *Theoreticon*, repr. Buc., 1976; Pann, A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, Buc., 1845. (Ro.G.)

**maracas**, instrument de percuție autofon de origine indiană din America Latină. **M.** originare sunt construite din două nuci de cocos scobite și umplute, pe jumătate, cu nisip sau cu grăunțe mici, fiecare nucleu având un mâner. La **m.** de fabrică – cele utilizate în orch. simf. – nucleu de cocos este înlocuită cu lemn sau material plastic. Echiv. engl. *cuban rattles*; germ. *Rumbakugeln*. (A.P.)

**marziale** (cuv. it. „mărșăluit“), indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter de marș\* piesei sau fragmentului muzical ce poartă această mențiune. Sin: *alla marcia*. (B.C.)

**Marientrompete** v. **tromba marina**.

**marimbafon** (it. *marimbafono*, *marimba*; engl., fr. *marimbaphone*; germ. *Marimbaphon*), instrument de percuție de origine populară, dn Africa centrală. A fost introdus în America, prin sec. 16, de sclavii negri. În forma pop. era construit din cca. 20 de plăci de lemn, distribuite pe două rânduri și așezate pe un rezonator din bambus sau din alt lemn. **M.** perfecționat are plăcile din lemn de palisandru, distribuite pe două rânduri, așezate pe un suport, sub fiecare placă existând câte un tub cilindric din metal pentru rezonanță\*. În sec. 20 a apărut în muzica de jazz\*, iar după puțin timp a fost introdus și în muzica simf. Tehnica este identică cu cea a vibrafonului\*. Sin.: *Xilorimba*; *balafon*. (A.P.)

**marintrumpet** (cuv. engl.) v. **tromba marina**.

**Marsilieza** (fr. *Marseillaise*), imnul\* de stat al Republicii Franceze (autor al muzicii și versurilor: Rouget de Lisle). La început a purtat numele „Chant de guerre de l'armée du Rhin“. Foarte curând a devenit popular. Cântat pe străzile

Parisului de un batalion marsiliez, a căpătat succesiv numele: „Hymne des Marseillais“ și „Marseillaise“. Simbolizează de atunci în Franța, ca și în întreaga lume, izbânda Revoluției și a cauzei republicane. (I.R.)

**marș** (< fr. *marche*) 1. Piesă corală sau orchestrală în mișcare pregnantă (în măsurile 4/4, 2/4 sau 3/8, mai rar în 3/4), sugerând pasul cadențat de defilare militară. Există **m.** de fanfară (6), **m.** de concert (1), **m.** ale trupeii (pe diferite arme). 2. Piesă de caracter din literatura instr. (poate fi chiar parte a unei suite\* sau simfonii\* sub titlul de **m.** nupțial, **m.** funebru ca de ex. în lucrări de Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Ceaikovski, Chabrier). În opere\*, **m.** este adesea prezent (Campra, Destouches, Rameau, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Berlioz, Wagner, Gounod, Verdi, Prokofiev, etc.). (I.R.)

**marș armonie** v. **progresie**.

**martellato** (cuv. it. „ciocănit“; fr. *martelé*), indicație de accentuare a *sstacato*\*-ului. La pian, **m.** se obține prin detașarea sunetelor atacate în *forte*\*; la instr. de coarde, prin aruncet *détaché*\*. (I.R.)

**martin** (cuv. fr.) v. **bariton (1)**.

**martyriai** (cuv. gr.) v. **mărturii**.

**marziale** (cuv. it. „marțial, ostășesc“), indicație de expresie conform căreia interpretul imprimă un caracter marțial, războinic, piesei sau fragmentului muzical astfel notat.

**mascaradă** (< it. *mascherata*), divertisment sincretic\* care își are originea în carnavalurile florentine, răspândit în sec. 15–16 la curțile aristocraților din Italia și Franța. În alcătuirea **m.** sunt incluse: dialoguri dramatice, dansuri, episoade lirice, bufonade, muzică vocală și instr., costume, decoruri, subiectele fiind în general mitologice sau alegorice. În **m.** fr., la sfârșitul sec. 16 și începutul sec. 17, rolul dansului\* devine preponderent, iar muzicii polifonice\* i se substituie monodia\* acompaniată, evoluția **m.** conducând la cristalizarea baletului\* de curte. **M.** exercită o importantă influență asupra „măștilor“ (*masques*) engl. (C.A.B.)

**mascherata** (cuv. it.), termen care alături de *trionfo*, *canto carnascialesco*\*, desemnează o piesă vocal-instrumentală aparținând inițial carnavalurilor florentine. În sec. 15, perioadă în care carnavalurile pop. florentine cunosc o deosebită amploare, **m.** este integrată repertoriului muzical al acestor manifestări, comportând un text

poetic specific și o scriitură polif. În veacul următor, carnavalurile generează fastuoase serbări de curte, a căror muzică este mai elaborată; textul **m.** își pierde specificitatea iar muzica evoluează către scriitura madrigalului\*, prin substituirea polifoniei\* cu omofonia\* și detașarea vocii (2) superioare. (C.A.B.)

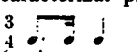
**mașină de vânt** (it. *colifona*; fr.: *éoliphone*; germ. *Windmaschine*), pseudoinstrument alcătuit dintr-un cilindru mare de lemn care, prin tioria cu ajutorul unui mâner, freacă o bucată de mătase sau tafta, întinsă pe un stativ de lemn. Se obțin sunete asemănătoare rafalelor de vânt, cu înălțimi și intensități variabile. **M.** a fost utilizată de R. Strauss în *Don Quichotte* de M. Ravel în *Daphnis și Choe*, de R. Vaughan Williams în *Simfonia Antarctica*. (C.S.)

**mathimatarion** (μαθηματάριον), volum de muzică bisericească ce conține mathime\*. (N.M.)


**mathimă** (gr. μάθημα [*mathima*], „știință, studiu, cunoaștere, lecție, instruire“), cântare bisericească scrisă în stil\* stihiraric (în „tactul“ *andante*), servind drept lecție pentru cei ce se instruiu în arta cântării. Cele mai multe dintre aceste cântări îndeplinesc și rolul de cântări calofonice\* la diverse sărbători. V. *calofonicon*. (N.M.)

**Maultrommel** (cuv. germ. „tobă de gură“) v. **drâmbă**.

**maxima** (cuv. lat. „cea mai mare“), în notația (III) mensurală, (v. și *musica mensurata*) nota\* cu valoarea\* cea mai mare (de două ori cât o *longa*\*). În notația (I) actuală, nota care și-a păstrat de asemenea valoarea cea mai mare, fiind egală cu opt note întregi. (G.F.)

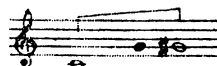
**mazureă**, dans popular polonez în măsură de 3/4 caracterizat prin următoarea grupare ritmică: 3/4  Ca gen cult, **m.** poate fi mai lentă (mai ceremonioasă), însoțind festivități, alaiuri, sau mai vioaie – uneori mai dramatică – cu caracter descriptiv sau narativ. (Ex. celebrele **m.** ale lui Chopin). (I.R.)

**mărănghiile**, joc\* popular românesc, răspândit în Dobrogea. Coregrafic, este similar jocului geamparalele\*; deosebirea constă doar în ritm care, tot asimetric, este însă în măsura 9/16:

 Sin.: *păpușelele*; *cadâneasca*. (C.C.)

**mărimuri** (BIZ.) v. **megalinarii**; **pripe[a]le**.

**mărire**, creșterea unui interval\* cu un semiton\* cromatic. **M.** apare de obicei ca rezultat al cromatizării\*. Cvarta\* mărită este singurul interval mărit natural care poate exista și în modurile diatonice\*; v. triton (A.M.)



Mărire

**mărturii** (< gr. μαρτυρία), semne ale notației (IV) bizantine, care indică: a) *ehul*\*, când se scriu la începutul unei piese, echivalând cu cheia\* din notația (1) liniară; b) *cadențele* (1) interioare, marcând sfârșitul propozițiilor\* și al frazelor\* muzicale. Prin evoluția grafiei numeralelor ordinale grecești: α', β', γ', δ', care serveau, inițial, la indicarea ehurilor între sec. 13–18 s-au folosit – în ordinea enumerării ehurilor – următoarele **m.**:

♩̇ pentru treptele\* *la*<sup>1</sup> și uneori *re*<sup>1</sup>; ♪̇ sau ♫̇ pentru treapta *sol*<sup>1</sup>; ♮̇ sau ♯̇ pentru treapta *fa*<sup>1</sup>;

♮̇♯̇ pentru treapta *sol*<sup>1</sup>; ♮̇♩̇ pentru treapta *re*<sup>1</sup>;

♮̇♩̇♯̇ pentru treapta *mi*<sup>1</sup>; ♯̇♩̇ sau ♯̇♮̇ pentru *si* sau *fa*;

♮̇♩̇♯̇♩̇ pentru *do*<sup>1</sup>. După reforma lui Chrysant (v. bizantină, muzică), pentru ehuri s-au păstrat **m.** de mai sus, iar pentru cadențele interioare s-au adaptat, după genuri (II), **m.**: 1. *diatonice*\*:

α̇, β̇, γ̇, δ̇, ε̇, ζ̇, η̇, θ̇, ι̇, κ̇, λ̇, μ̇, ν̇, ξ̇, ο̇, π̇, ρ̇, σ̇, τ̇, υ̇, φ̇, χ̇, ψ̇, ω̇, ϰ̇, ϱ̇, ϲ̇, ϳ̇, ϴ̇, ϵ̇, ϶̇, Ϸ̇, ϸ̇, Ϲ̇, Ϻ̇, ϻ̇, ϼ̇, Ͻ̇, Ͼ̇, Ͽ̇, Ͽ̇.

2. *cromatice*\*: α) *ehul* 2:

♩̇♯̇, ♩̇♮̇, ♩̇♯̇♩̇, ♩̇♮̇♩̇, ♩̇♯̇♩̇♯̇, ♩̇♮̇♩̇♯̇, ♩̇♯̇♩̇♯̇♩̇, ♩̇♮̇♩̇♯̇♩̇♯̇.

β) *ehul* 6:

♩̇♯̇, ♩̇♮̇, ♩̇♯̇♩̇, ♩̇♮̇♩̇, ♩̇♯̇♩̇♯̇, ♩̇♮̇♩̇♯̇, ♩̇♯̇♩̇♯̇♩̇, ♩̇♮̇♩̇♯̇♩̇♯̇.

3. *enarmonice* (1):

♩̇, ♩̇♯̇, ♩̇♮̇, ♩̇♯̇♩̇, ♩̇♮̇♩̇, ♩̇♯̇♩̇♯̇, ♩̇♮̇♩̇♯̇, ♩̇♯̇♩̇♯̇♩̇.



Toate aceste **m.** sunt alcătuite din: a) *inițiala treptei*, plasată deasupra; b) *semnul treptei* – care diferă de la gen la gen – plasat dedesubt. **M.** diatonice sunt strâns legate de sistemele (**II**, **2**) trifonic și tetrafonic. (G.C.)

**mărunțaua (mărunțelul)** v. **mânâșălul**.

**măsură** (< fr. *mesure*; lat. *mensura*), unitate de diviziune (**2**) în interiorul unei compoziții (**1**) muzicale, limitată grafic de două bare (**II**, **3**) care taie vertical liniile portativului\*. Stă la baza organizării și grupării duratelor\* sunetelor\*, cuprinde un anumit număr de timpi (**1**, **2**) și este caracterizată de periodicitatea accentelor (**III**, **1**) tari care, în general, cad pe prima notă a **m.** Este indicată la începutul compoziției, după cheie\* și armură\*, prin două numere suprapuse în formă de fracție: cel de jos arată durata fiecărui timp, iar cel de sus numărul de timpi conținuți în fiecare **m.** [ex.: indicația 3/8 se citește „trei optimi“ sau „trei pe opt“ (nerecomandabil) și înseamnă că în fiecare **m.** există trei timpi, durata fiecăruia fiind de o optime\*]. Schimbarea **m.** în cursul desfășurării compoziției impune indicarea noii **m.** ■ **M.** se clasifică după criteriile legate de caracteristicile respective. **M. binară\*** cuprinde doi timpi (ex. 2/2, 2/4, 6/8 etc.), iar cea *ternară\** trei timpi (ex.: 3/2, 3/4, 3/8 etc.). Primul timp este accentuat și se numește *tare* sau *forte*; ceilalți sunt neaccentuați, *slabi*. **M. simplă** cuprinde doi sau trei timpi, cu un singur accent, și corespunde cu metrul (**3**) din poetică, un timp fiind echivalentul unei silabe. **M. compusă** este formată din mai multe **m.** simple omogene (ex.: **m.** de 9/8 este formată din trei **m.** simple de 3/8 și echivalează cu o **m.** ternară în care fiecare timp reprezintă trei optimi). Are atâtea accente câte **m.** simple cuprinde, primul fiind principal, iar celelalte, secundare. **M. mixte**, relativ rar utilizate, sunt **m.** formate din **m.** eterogene simple (ex.: 5/4 = 3/4 + 2/4 = 2/4 + 3/4, unde accentul primei **m.** componente este cel principal, iar al celei de-a doua, secundar; ceilalți timpi sunt neaccentuați). Uneori **m.** mixte sunt separate în **m.** componente prin bare punctate. **M. simetrică** cuprinde mai multe accente la intervale de timp egale și este de fapt o **m.** compusă omogenă, formată deci din mai multe **m.** simple cu același număr de timpi. **M. asimetrică** au caracteristicile **m.** mixte. **M. alternativă** pot fi simetrice (ex.: 9/8, 6/8 sau 2/4, 3/4, notate la cheie pentru întregul discurs muzical) sau *asimetrice*, notate pe parcurs

la fiecare schimbare de metru. Prima și ultima **m.** a unei compoziții sau a uneia din părțile sale de sine stătătoare pot fi *incomplete*, în care caz suma duratelor valorilor componente trebuie să fie egală cu valoarea **m.** întregi (v. *anacruză*). În structura formală a muzicii clasice există o corespondență între elementele acesteia și **m.** (ex. motivul\* = 1 **m.**; fraza\* = 4 **m.** etc.) ceea ce a determinat pe teoreticieni să considere **m.** ca pe o unitate a discursului muzical. ■ În practica solfegierii\* sau a dirijatului\*, **m.** este marcată gestic prin anumite mișcări ale brațului sau mâinii, cu sau fără baghetă. *Bătaia\** indică fiecare din părțile egale în care se divide o **m.** *A bate măsura (tactul)* înseamnă a indica, prin diferite gesturi, felul **m.**, marcând fiecare timp în parte sau chiar o **m.** întreagă, în cazul tempo(**2**)-urilor foarte rapide; v. *tactare*. ■ În vechea *musica plana* (v. *cantus planus*) și în cântul greg.\* nu exista vreo diviziune a melodiilor în **m.** și deci nici barele respective, deoarece notele aveau toate aceeași lungime. Nici în muzica mensurală (*musica mensurata\**) nu existau asemenea diviziuni, deși notele erau de diferite lungimi determinate, ritmul fiind stabilit de înseși valorile notelor [v. timp (**I**, **1**)]. Aceste valori nu erau însă constante, ci dependente de ordinea în care se succedau notele de lungime mai mică sau mai mare, astfel că apăreau situații ambigue. Pentru siguranța execuției s-au introdus (sec. 15) un punct divizionar (*punctum divisionis*) și un semn grafic asemănător literei (cifrei) romane V, care servea la separarea perioadelor\* ritmice, fără a influența valoarea notelor. Aceste semne grafice au fost considerate ca precursori ale barei de **m.** și deci ale diviziunii în **m.** Una din primele utilizări ale acestei bare se întâlnește în lucrarea *Musica instrumentalis deudsch* din 1529 a lui Martin Agricola (1486–1556), fiind necesară mai cu seamă în cazul partiturilor\* scrise pentru mai multe voci (**2**). Ulterior, diviziunea în **m.** prin adoptarea barei, semn grafic, foarte practic, s-a generalizat, cu deosebire în urma extinderii procedeele de tipărire a muzicii. Sunt rare excepțiile de la sistemul diviziunii în **m.** a compozițiilor muzicale. Ele se întâlnesc în stilul fanteziei\*, în unele pasaje de mare virtuozitate (ex.: la începutul ultimului timp al *Sonatei op. 106* a lui Mendelssohn-Bartholdy și, în general, cadențele (**2**) sau în pasaje de mare neregularitate ritmică. În ultimele decenii, s-a tins însă spre eliminarea **m.**, mai ales în unele

compoziții de avangardă (v. modernă, muzica) cum și, destul de des, în notarea melodiilor pop. cu ritm foarte liber sau nedeterminat (ex.: doinele\*).

*Bibliogr.:* Riemann, H., *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, 1878; Féfís, J.-F., *Histoire générale de la musique*, 5 vol., Paris, 1869–1876; Della Corte, A. și Pannain, G., *Storia della musica*, 3 vol., Torino, 1936; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, 2 vol., Buc., 1962. (D.U.)

**mătcălăul**, obicei de primăvară din Banat și Transilvania. Constă dintr-un ceremonial de legare a prieteniei mai ales între fete, după care își spun „matcă“, „soră (surată)“, „văruică“, atașament care se păstrează până la sfârșitul vieții. Ritualul este însoțit de cântece specifice și de joc\*. (C.C.)

**mături (măturele)** (it. *spazzole*; engl. *wire brushes*; fr. *balais à jazz*; germ. *Jazz – besen*), tip de baghete (2) din metal pentru unele instrumente de percuție\* cu membrană. Se compun dintr-un mâner din metal, cu o extremitate bombată, iar cealaltă terminată cu multe fire din metal din formă de evantai. De obicei se întrebuințează două m., dar se poate combina o m. cu o baghetă (2). În general membrana instr. se lovește cu cele două m., dar se poate și freca (în acest caz se produce un fâșăit). (A.P.)

**măzărîca**, joc popular românesc, de cuplu, răspândit în S Banatului. Se joacă în formație de „perechi în linie“ cu partenerii situați față în față prinși de mâini. Are ritm binar\* cu formula:



și melodie proprie. Mișcarea este rapidă cu pași mărunți și arcuiți pe duratele lungi, executați cu deplasări bilaterale, piruete, ocoliri în jurul partenerului, toate combinate cu un variat joc de brațe. Face parte din categoria ardelenelor\*. Sin.: *măzărîchea*; *piperu*. (C.C.)

**mână armonică** (istoria teoriei muzicale), în general, procedeu mnemotehnic pentru fixarea în memorie a unei scări\* muzicale, reprezentând sunetele pe palma mâinii stângi și pe degete. Ex.: *mână guidoniană*\*. În muzică chineză, cei 12 *liu*\* ai scării temperate\* erau reprezentați în următorul ciclu: 4 pe podul palmei, la baza degetelor, 3 pe arătător, 2 pe vârful degetelor mijlociu și inelar și 3 pe degetul mic. Fiecare *liu* își avea numele său.

*Bibliogr.:* Ma Hiao-tsiun, *La musique chinoise*, în: *La musique des origines à nos jours*, coordonator N. Dufourcq,

Paris, 1946; Ma Hiao-tsiun, *La musique chinoise*, în: *Histoire de la musique*, I, Des origines à Jean-Sébastien Bach. *Encyclopédie de la Pléiade*. Sous la direction de Roland-Manuel, Paris, [1960], p. 283–304. (D.U.)

**mână guidonică (guidoniană)**, materializarea unui procedeu mnemotehnic inventat de călugărul benedictin Guido d'Arezzo pentru a ușura elevilor săi învățarea teoriei și practicii hexacordurilor\* și de aici a sistemului de sunete utilizat de Guido, care mergeau de la  $\Gamma$  (sol = 99 Hz\*) la *e/e* (*mi* = 660 Hz). Aceste 20 de sunete rezultau din alăturarea celor trei tipuri de hexacorduri și erau aplicate pe falangele degetelor și pe palma mâinii stângi. Se citeau în ordinea liniei punctate de pe fig. Literelor de pe m. li se adăugau denumirile sunetelor din solmizare\*. Ex.: sunetul *sol* (coarda *sol* a vl.) era numit *g-sol-re-ut*, iar cel dat de diapazonul nostru, *a-la-mi-re*. Utilizarea m. a încetat în sec. 18, odată cu părăsirea solmizării și cu adoptarea octavei\* ca sistem de organizare a notelor pe scara muzicală și ca sistem de solfegiere\*, după tetracord\* și hexacord. V. *mână armonică*.

*Bibliogr.:* Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1888–1889; Dufourcq, N., (coordonator), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946. (D.U.)

**mândrele v. rustemul.**

**mâneacători v. eotinale.**

**mânioasa**, joc\* popular românesc de largă răspândire, cu diverse variante și denumiri (*baraboiul*, *barlaboiul*, *bucureanu*, *mușamaua*, *roata*, *roata feciorilor*, *spic de grâu*). Se joacă în formație de „perechi în cerc“ cu partenerii situați lateral ținându-se de talie. În general ritmul este binar\*, uneori asimetric – și mișcarea moderată; are diverse variante\* melodice. În esență, jocul este o plimbare a perechilor pe direcția inversă rotirii acelor de ceasornic, cu schimbarea partenerelor sau a sensului traiectoriei, pe strigături de comandă. (C.C.)

**mânânțălu**, joc\* popular românesc din Țara Crișurilor cu ritm\* binar și mișcare rapidă. De obicei m. se joacă în formație de „perechi în linie“ cu partenerii orientați față în față, ținându-se de umeri sau de talie; cuprinde multe învățături, bătăi (în contratimp\*) în pinteni, și, uneori, cu palmele pe picioare. Poate fi întâlnit și sub denumirile *mărunțelul*, *mărunțeaua*, *scuturatul*, *învârtitul*, *la fete*, *tropoșelukl*, *tripeșelul*. Face parte din categoria ardelenelor (1). (C. C.)

**m. d. v. abreviații; m. (2).**

**meane** (cuv. engl. [mi:n] „mijlociu, mediu“) 1. În muzica engleză polif. din sec. 14–18, atât vocală cât și instrumentală, vocea (1) medie, numită azi alto\* sau contralto\*, care era cântată cu precădere de bărbați (v. contratenor). ■ În discantul (1, 3) engl. pe trei voci (2) din sec. 14–15, trecerea *cantus-firmus*\*-ului la vocea medie este numită „*mene sight*“. ■ În muzica engl. timpurie pentru orgă\*, vocea medie, cu un ambitus (1) larg, era repartizată între cele două mâini, când pe portativul\* superior, când pe cel inferior, ca o *vagans*\* (parte schimbătoare, „călătoare“); inițial, această muzică era scrisă pe un portativ\* cu 20 de linii); numele de *mene* (sic) al vocii medii se datorează probabil lui John Redford. 2. În familia violelor\*, **m.** –*violl* este numele unei viole cu dimensiuni normale și voce medie. – *small m.* („*m.* cea mică“) și *great m.* („*m.* cea mare“).

**mecanice, instrumente** ~, aparate muzicale acționate exclusiv prin mecanisme, fără intervenția vreunui instrumentist. Primele i. datează în Europa din sec. 14, sub forma jocurilor de clopoței\* sau de clopote\* acordate (1), montate în turnuri, acționate prin mecanismul orologiilor, cântând melodii întregi la ore fixe. Uneori muzica se asociază cu apariția unor figurine montate pe un disc rotativ. Mecanismele funcționează prin puterea arcurilor sau a unor greutatea atâmate, învârtind un cilindru de lemn prevăzut cu știfturi, acționând asupra ciocănelor, care lovesc corpurile sonore (clopote, clopoței, bare de fier, coarde etc.). V. și *carillon*. La i. al căror sunet este de sursă aerofonă, mecanismul acționează asupra unor pârghii care deschid ventilele tuburilor de orgă\*, acționând simultan și asupra foalelor, producând suflul necesar sunetului. Un astfel de instr. era *orchestrionul* (5), utilizat în bălciuri, locuri de distracții etc. Cilindrii cu știfturi au fost utilizați până în sec. 18, când s-a dezvoltat o manufactură a i. miniaturale pe baza principiilor descrise mai sus. La aceste instr., cilindrii de lemn au fost înlocuiți cu cei metalici, corpurile sonore fiind simplificate și înlocuite cu un șir de limbi metalice acordate (1) sau cu mici tuburi labiale. Mecanismele muzicale erau montate în ceasuri, ceasornice, jucării, tabachere, cutii etc. Marii maestri, ca Mozart, Haydn ș.a., au compus piese pentru astfel de mecanisme. Urmează o perioadă când cilindrii cu știfturi sunt înlocuiți cu discuri din carton sau metal, prevăzute cu orificii sau benzi perforate astfel că, rotindu-se (cu ajutorul unui sistem de pedale sau manivelă), prin orificiile

respective aerul să poată pătrunde în tuburile sonore (ca de ex. la *ariston*, *herophon* și *manopan*). Flașnetă (germ. *Dreheorgel* fr. *orgue de barbarie*; pop. *caterincă*), cunoscută deja în sec. 18, are același sistem, având deseori tuburi cu registre (II, 1) stridente. Un tip de dimensiune mică, *serinette* (germ. *Vogelorgel*) servea pentru deprinderea păsărilor de a cânta. La i. cordofone (*dea*, *mignon* etc.), benzile perforate declanșează, printr-un mecanism, ciocănele care lovesc coardele. La unele instr. se poate influența într-o măsură oarecare agogica\*, dinamica\* și tempo(2)-ul pieselor muzicale. Pianele de reproducere (germ. *Reproduktionsklavier*) (ca de ex. *phonola*, *pianola*\*, *Welte-Mignon* etc.) pot înregistra și reda interpretări personale. Există înregistrări în acest gen de Debussy, Glazunov, Grieg, Leoncavallo, Mahler, Ravel, R. Strauss ș.a. I. au fost eliminate prin apariția gramafonului, urmat de pick-up și magnetofon\*.

*Bibliogr.*: Clark, I. E. T., *Music boxes*, 1948; Chapuis, A., *Histoire de la boîte à musique*, 1955; Buchner, A., *Vom Glockenspiel zum Pianola*, 1959; Simon, E., *Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten*, 1960; Darvas, G., *Évezredek hangszerei*, 1961. (W.D.)

**mediantă**. Treaptă\* a unei game\* muzicale diatonice\* (tonale sau modale) plasată la egală distanță între tonică\* și dominantă\* (tr. a III-a, **m.** superioară) sau între tonică și subdominantă\* (tr. a VI-a, **m.** inferioară). Funcția **m.** este aceea de a determina modul\* ori de a indica asupra variantei modale (tr. a VI-a) a scării respective. V. *polarism*. 2. (în cântul greg.) Cadența (1) situată la finele fiecărui verset; uneori, numele este atribuit și cezurii (3). (S.R.)

**médiateur** (cuv. fr.) v. **plectru**.

**mediatio** v. **psalmodie**.

**megala simadia** (gr. *μεγάλα σημάδια* și *μεγάλα ὑποστάσεις*) (BIZ.) v. **notație** (IV).

**megafon** (< fr. *mégaphone*) (FIZ.) 1. Difuzor\* de mare intensitate sonoră, pentru amplificarea sunetului în săli, piețe, stadioane etc. 2. Instr. în forma unei pâlnii (de tablă etc.), dotat uneori cu un microfon\*, un amplificator și un difuzor, folosit pentru comunicări și ordine la distanță.

*Bibliogr.*: *Lexiconul tehnic român*, București, 1962. (D.U.)

**megalinarii** (BIZ.) (gr. *μεγαλυνάρια* [*megalinaria*]), tropare\* însoțind oda (2) a IX-a din

canoanele (2) anumitor sărbători. Denumirea derivă din incipitul (1) imnului Fecioarei: Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν κύριον, „Mărește suflete al meu pre Domnul“ (Luca 1, 46; v. *Magnificat*), stihuri care însoțesc troparul „Ceea ce este mai cinstită ...“ de la oda a IX-a a canonului utreniei\*. Tot *m.* se numesc și stihurile care încep cu cuvintele „Mărimute pre tine ...“ (μεγαλύνομεν σε... sl. *Veliceaem*). Sin. *mărimuri; pripeale; veliceanii*. (S.B.B.)

**Mehrstimmigkeit** (cuv. germ.) v. **multivocalitate**.

**Meistersinger** (cuv. germ. *Meister* „maestru“ + *Singer* „cântăreț“), membru al asociațiilor de muzicieni amatori care au funcționat în Germania între c. 1300 și 1600 (continuări nesemnificative au existat până în 1875). Aceste asociații erau alcătuite din meseriași înstăriți (cizmari, dulgheri, tinichigii etc.) și se organizau după tipicul riguros al breslelor meșteșugărești, cu o ierarhie strictă și un sever sistem de promovare pe bază de examene. Creațiile poetico-muzicale erau considerate aidoma obiectelor de artizanat, trebuind să se conformeze unor norme de „producție“ care reglementau: conținutul (de regulă religios, eventual moralizator sau patriotic), modul de distribuire a ideilor pe strofe, numărul silabelor versului, rima, lungimea frazei\* muzicale (care să poată fi cântată dintr-o singură respirație), distribuirea materialului „tematic“, scările muzicale, folosirea melismelor\* etc. *M.* se considerau continuatorii *Minnesänger*\*-ilor, de la care nu știuseră să preia

decât forma A A B (v. formă bar) și o serie de particularități de suprafață pe care le-au transformat în șablon. Elementele dominante în mentalitatea *M.* erau tradiționalismul încăpățânat și un anume spirit sectar – închis și snob, generând o sumă de veleități puriste, refractare nu numai influenței pop. dar chiar și folosirii instr. (accomp. era interzis în mod absolut). Pe de altă parte, fiecare asociație avea monopolul necondiționat asupra melodiilor produse de membrii săi: în principiu ele nu se publicau și nu circulau. Privită în ansamblu, creația muzicală a *M.* este sofisticată și aridă, dar mai ales anacronică în plină eră a polifoniei\* și umanismului. Totuși, izolarea *M.* nu a fost totală. Ei au întreținut legături cu mișcarea Reformei\* iar celebrul coral\* protestant *Ein feste Burg* e inspirat din *Melodia de argint* (*Silberweise*) a lui Hans Sachs (reprezentantul principal al *M.*, de altfel singurul care a activat substanțial și în afara cercului îngust al confracțiilor săi).

*Bibliogr.*: Mey, K., *Der Meistersang in Geschichte und Kunst*, Leipzig, 21901; Taylor, A., Ellis, F.H., *A Bibliography of Meistersang*, Bloomington, 1938; Nagel, B., *Der deutsche Meistersang. Poetische Technik, musikalische Form und Sprachgestaltung der Meistersinger*, Heidelberg, 1952. (A.M.)

**melismă** (< gr. μέλισμα, „cânt“, „melodie“, de la vb. μελιζω), termen provenit din muzica

DOINĂ

Sărbătoare - Suceava  
culte de Constantin Brăiloiu

Ex. 1 recit.  
Min - dră fîa - re - i no - ro - cu', Min dră fîa re - i no - ro - cu' etc.

Ex. 2 Rubato (♩ = cca 80)  
Cîntă cu - ce, cînd te - i duce\*  
Năsu'd  
Cin - tă - cu - ce cin' - ti - du - ce

George Enescu  
Sonata a III - a pentru pian și vîcară  
op. 25

Ex. 3 m. 14 - 15  
p *tranq. dulce* senza rigore

a tempo  
pp s.v.

vocală, desemnând intonarea a două sau mai multe sunete pe o singură silabă a textului poetic: 1. În muzica folc., stiul melismatic este considerat ulterior celui recitativ (v. recitativ), reprezentând stratul nou, asociat procesului de dezagregare a tiparelor arhaice (ex. 1-2). 2. În muzica greg\*, **m.** sunt considerate a fi de origine instr. și au rolul de a reliefa un cuvânt, o silabă sau o cadentă (1) mediană sau finală. **M.** sunt fie simple (în *podatus* și *clivis*), fie ample, mai complex elaborate (în *alleluia\**, *kyrie\**). Din muzica biz. provin **m.** mnemotehnice, formule (1, 3) melodice tipizate, cu rol de fixare a modurilor (1, 2-3) liturgice, 3. **M.** sub forma vocalizelor\* sunt cultivate cu precădere în *bel-canto\**-ul napolitan, ca și în muzica corală\* preclasică. 4. În muzica instr., termenul de *stil melismatic* se referă la o construcție melodică intens ornamentată\* (ex. 3). (C.A.B.)

**melocord** (< fr. *mélôchord*) v. **electrofone, instrumente.**

**melod** (< gr. μελωδός, „cel care cântă melodios, cel cu voce frumoasă“, din μέλος [*melos*], „cântec“ și ᾠδή, „cântare“, de la vb. ᾄδω) (BIZ.), cântăreț, executant al melodiilor, datorate melurgilor\*, și care numai în rare cazuri le aparțineau. V. psalt.

**melodica** v. **clavietă.**

**melodie** (< gr. μελωδία, de la μελωδός, v. **melod**), succesiune coerentă de sunete al cărei sens muzical poate fi perceput ca un întreg: sie-și suficientă, independentă, în principiu, față de alte elemente (cu excepția ritmului\*), **m.** poate fi concepută ca element primordial și în același timp definitivitor al muzicii\* (punct până la care noțiunea de **m.** se suprapune pe aceea de monodie\*). În desfășurarea sa considerată, în chip mai mult metaforic, drept orizontală (dacă se ține seama de structura ei intervalică) **m.** întrunește – la nivelul unor legi spontane ori consacrate de arta proesionistă – o seamă de raporturi intervalice (cu deosebire pe acelea accesibile în cântare), structură modală\*, ambitus (1), durată (I, 1), dinamică (1), timbru, atac (1). ■ Acoperind sub forma sa monodică o arie de timp considerabilă și conviețuind cu formele de multivocalitate\* (de ex. în folclor\*, fiind sin. deci cu cântecul (1, 1), **m.** are în muzica greacă\*, în muzicile tradiționale ale Orientului și în etapele de dinaintea apariției polifoniei\* europ. caracterul unei desfășurări logice, bazată pe fluxul articulat al intervalelor\*, prin salturi sau printr-un profil treptat preponderent descendent în muzica gr. sau în folc.

rom. (ex. 2), „pe un fond de liniște“ (André Souris), fond pe care apariția isonului\* sau a burdonului (1) nu-i afectează încă esența. Acest „fond“ de liniște dispăre practic în momentul afirmării polif., fie sub formele sale spontane (la unele popoare polineziene, la cele slave, la gruzini sau la aromâni) fie organizate ca în muzica Europei occid. Chiar dacă în polif. primitivă occid., impunea condiția asocierii vocilor (2) (pe baza intervalelor primare, pornind deci de la ideea consonanței\*) această polif. era, în fond, o *poli-m.*, liniile melodice concurente respectând o anumită autonomie modală (ex. 3) (v. polimodalism). Modificările survenite în sânul polif.: precizarea unor raporturi vertical-acordice (viitoarele funcții\*) centrate în jurul treptelor\* de T, D și Sd, tipizarea cadențelor (1) și, odată cu aceasta, restrângerea modurilor la tonalitatea (1) major-minoră prin generalizarea sensibilei\* au dus la apariția armoniei (III). Fenomenul a avut consecințe directe asupra **m.**, aceasta însumând în chiar structura sa noile relații. Pentru prima dată, **m.** era subordonată unui alt element: armonia – și aceasta în ciuda situației paradoxale a situării superioare a **m.** în eșafodajul multivocal, ceea ce l-a determinat pe Rameau să afirme că „**m.** se naște din armonie“. Într-adevăr, muzica clasică ilustrează această dependență de armonic, **m.** fiind construită nu numai în strânsă legătură cu cele trei funcții pilon (T, D și Sd) ci și ca o proiectare în orizontală a acordului\* (ex. 4). Continua accentuare a cromatismului\* în armonie și generalizarea funcției dominanteice au drept consecință „sensibilizarea“ corespunzătoare a ductului melodic (ex. 5). Acele curente care, începând cu impresionismul\*, au readus în actualitate **m.** de tip modal, reacționând tocmai la hipertrofierea funcției dominanteice, au repus în drepturi desfășurarea liniară, prin intervale „melodice“, precum și profilul pentatonic\* al acestor **m.** (ex. 6). La rândul ei, dodecafonia\*, care se situa istoric la finele unui proces de cromatizare, anihilând, prin chiar acest proces, ideea de funcție, imagina **m.** ca o „ritmizare“ a elementelor seriei\*. Ceea ce trebuie însă accentuat, este apariția, odată cu muzica lui Webern, a unui tip de **m.** care, prin salturile intervalice mari, tot mai îndepărtate de idealul vocalității, prin spațierea de ordin ritmic – un fel de discontinuizare a „figurativului“ melodic –, a fost comparată cu imaginea plastică punctualistă\* (ex. 7). ■ În ciuda imponderabilului ce o guvernează (ca fiind supusă cea dintâi „inspirației“, unui simț special al melodicului), **m.** a constituit obiectul unor

disociații de ordin muzical sau științific pozitiv, concordante cu gândirea predominantă a momentului istoric. Pentru teoreticienii greci, ideea de *melos* – în condițiile unei muzici ce se presupune a fi fost exclusiv monodică (v. greacă, muzică – a se remarca și extinderea noțiunii de *melos* la cântecul pop. – Breazul) se referea, în sensul ei cel mai larg, la știința completă a muzicii, cuprinzând, după Aristoxenos, armonica, ritmica, metrica; spre deosebire de pitagoreici, care puneau accentul pe raporturile (intervalice) în sine din interiorul m., Aristoxenos relevă raporturile ei concrete, premisa

constituind-o nu atât entitățile numerice cât mai ales stabilirea și înțelegerea lor (într-o viziune ce precede psihologia\* muzicală) pe baza muzicalității. Mai toate explicațiile ce au avut în obiectiv m., într-o epocă în care viziunea armonistă era în declin și cercetătorii luau din nou legătura, mai ales prin folc., cu monodicul, au fost, la sfârșitul sec. 19 și începutul sec. 20, de nuanță psihologistă. Astfel, reprezentanții Școlii muzicologice din Berlin, Stumpf, von Hornbostel, Lachmann, Sachs) ca și cei al Școlii din Viena (Lach) au apelat la mai vechiul principiu al consonanței, considerat însă nu în sensul unui dat

ex. 2

Lento rubato

Bucovina

Cu - cu - le cu pa - nă no - uă u

Cu - cu - le cu pa - nă no uă u

Tu mi-ai rupt i - ni - mână do - uă.

rit. ungo

ex. 3

Tenor

(Motet din sec. XIII. Manuscrisul din Bamberg - publicat de P. Aubry)

ex. 4

(Beethoven, Simfonia a II-a.)

ex. 5

(R. Strauss, Till Eulenspiegel.)

ex. 6

Très calme et doucement triste

*pp* *p*

(Debussy, Canope.)

ex. 7

*mf* *ff* *pppp* *pppp*

*pour 6* *pour 4*

(Pierre Boulez, Le Marteau sans Maître.)

## Melodie

aprioric-ezoteric ci al unuia nativ, inconștient, stipulând totodată existența unui principiu distanțial\* ce dirijează nașterea și evoluția **m**. Observarea melodiilor primitive (prepentatonice și pentatonice) a pus cel mai direct în evidență preponderența unor intervale, rolul lor generativ (Brezul), mecanismul asocierii lor, mecanism ce se menține, în general, și în **m**. mai dezvoltate: „Treptele alăturate ale unei scări sunt îndepărtate unele de celelalte fie prin mărimea saltului, fie prin aceea a pasului. Terțele dobândesc astfel un loc central: ele apar fie ca pași mari fie ca salturi mici“ (Wiora). Gestaltismul a atras atenția asupra unității elementului melodic, element ce se percepe întotdeauna global, indiferent de contextul arm. sau polif. căruia i se integrează. Derivat din teoria funcționalistă riemanniană, dar opunându-i-se în aceeași măsură, ca și din psihologismul școlii berlineze, energetismul\* (Mersmann, Kurth) acordă **m**. o accentuată autonomie, chiar și în contextul armoniei romantice „în criză“ sau a polif.-armonice bachiene, considerându-o ca purtătoarea unei energii proprii („evoluția melodică este un joc al tensiunilor“,

Kurth) sau ca expresie pură a mișcării („melodia este mișcare“, Kurth) în raport cu caracterul mai mult static al elementelor armonice. Muzicologia fr., prelungind ramismul dar resimțindu-se și ea de aceeași influență a teoriei funcționale, imaginează la rândul ei o altă explicație a dinamismului interior a **m**. prin legea atractivității (Chailley, Costère), lege ce acționează preponderent orizontal (sunetele „slabe“ și instabile sunt atrase de treptele mai „tari“, stabile), începând chiar cu melodiile bi-, tri-, tetra-, și pentatonice (-cordice). V. *metabolă*; *pien*. ■ Din punct de vedere didactic, **m**. „era privită drept un element fie prea spontan fie prea particular pentru a putea fi sistematizat“ (L. Comes), ceea ce a condus abia în anii din urmă la studierea **m**. în afara tratatelor de arm. sau c. punct, fără neglijarea, firește, a raporturilor ei cu aceste discipline.

Bibliogr.: Lach, R., *Zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig, 1913; Bonce Szabolcsi, *Geschichte der Melodie*, 1950; Chailley, J., *Essai sur les structures mélodiques*, în: *Revue de musicologie*, Décembre 1959; Comes, L., *Melodica palestriniana*, Buc., 1971, trad. it. *La melodia*

*palestriniana e il canto gregoriano*, Veneția, 1975.  
Georgescu, C.D., *Cu privire la definirea sistemelor melodice*, în: Rev. folc. 26, nr. 2, 1981. (G.F.)

**melodramă.** Născută în cadrul genului teatral cu același nume, noțiunea de **m.** mai desemnează, după unii autori, însuși principiul declamației\* însoțite de, și subliniate prin muzică, definitoriu pentru genul susmenționat. Acest tip de „conlucrare a cuvântului vorbit cu muzica“ (R. Stephan) datând de la sfârșitul sec. 18 se extinde cu timpul, ajungând să fie asimilat în teatrul muzical sau implicat în muzicile de scenă (momente de **m.** apar în *Freischütz* de Weber sau în muzica de scenă a lui Beethoven pentru *Egmont*). Producțiile realizate integral în această manieră (începând cu sfârșitul sec. 19) nu au supraviețuit epocii lor, **m.** socotită pe drept cuvânt un hibrid din punct de vedere estetic nereușind astfel să se impună ca gen artistic, cel puțin creatorilor de muzică. Un reviriment al **m.** se produce totuși în sec. 20, când ea se dovedește aptă a oferi sugestii de revitalizare a raportului dintre vorbire și muzică; cultivată într-o accepțiune mai mult sau mai puțin apropiată de cea originală în unele dintre creațiile dramatice ale lui Humperdinck, Stravinski, Milhaud, **m.** pare să fie în bună parte, în cazul lui Schönberg, inspiratoarea declamației de tip *Sprechgesang\**, (piesa schönbergiană *Pierrot lunaire*, care consacră acest tip de declamație, este, în opinia lui R. Stephan, „un ciclu de melodrame“). De altfel, în lexicografia germ. noțiunea de **m.** este cuprinsă nu o dată în sfera aceleia de *Sprechgesang\** (Seegeer, Thiel). (C.I.L.F.)

**melograf 1.** Dispozitiv inventat în sec. 18, pentru a fi adaptat la un instrument cu claviatură\*, cu scopul de a reproduce pe un rulo de hârtie rotativ, cu anumite semne, ceea ce se improvizează la acel instrument. Sin.: *pianograf; eidomusicon*. Se pare că nu a dat rezultate satisfăcătoare. 2. Termen întrebuințat în antic. gr. pentru a desemna pe cel ce scrie muzică. V. *melurg*. (A.J.)

**meloman**, auditor sau spectator cu deosebit interes pentru muzică. V. *amator*. (I.R.)

**melopee** (< gr. μελοποιία [*melopoeia*]), termen folosit în muzica greacă\* veche pentru a desemna arta îmbinării regulilor de compoziție pentru realizarea unei melodii\*. În muzica contemporană, lucrările cu acest titlu sunt lucrări în general instr. (destinate unui instr. solist monodic\*). (I.S.)

**melos** (gr. μέλος) v. *melodie*.

**melurg** (< gr. μελουργός, „făuritor de melodii“, din μέλος + ἔργον) (BIZ.), autori ai melodiilor imnelor (1), spre deosebire de imnografi\*, autori ai textelor. V. *melod*.

**membranofone, instrumente v. instrumente.**

**menestrel** (diminutivul lat. *minister* „servitor“), denumire aplicată, de prin sec. 13–14, jongleurilor\* angajați pe lângă curțile senioriale. E vorba de acea categorie de jongleuri mai rafinați, care cultivau același repertoriu ca trubadurii\* și truverii\*. Sub numele de *mene(s)-triers* (în Germania *Stadtpeifer*), **m.** se organizează în bresle dintre care cea mai vestită a fost cea de la Paris (1321). Această *ménestrandise* exercita un control riguros asupra tuturor muzicienilor (instrumentiști) din Franța, încercând să-și mențină monopolul anacronic până la mijlocul sec. 18. Conflictelor cu muzicienii „independenți“ (Lully ș.a.) s-au ținut lanț timp de multe generații, încheindu-se abia în 1750, când o decizie a Parlamentului a limitat drepturile corporației. Aceasta a mai supraviețuit totuși până în 1773, fiind desființată de Ludovic al XV-lea. (A.M.)

**meno** (cuv. it. „mai puțin“), cuvânt ce indică diminuarea efectului unei indicații (de ex.: **m. mosso\***, „mai puțin mișcat, mai rar“). (B.C.)

**mensura** (cuv. lat. „măsură“; germ. *Mensur*) 1. **diapazon (2)**. 2. Determinare a valorilor\* în *musica mensurata\** (uneori printr-un semn fracționar ce-l precede pe acela de mai târziu de desemnare a măsurii\*). În linii mari se disting: **m. ternară\*** (**m. perfecta**; fr. *perfection*) – conform tradiției pitagoreice și ideii medievale a Trinității, numărul 3 reprezenta perfecțiunea – și **m. binară\*** (**m. imperfecta**). **M.** valorii *longa\** se numea *modus* (v. mod III), aceea a valorii *brevis* [v. *breve (2)*] se numea *tempus* și aceea a valorii *semibrevis* *prolatio (2)*. (G.F.)

**menuet.** Potrivit etimologiei curente, **m.** ar fi derivat de la fr. *menu* „mărunt“ (*pas menus*, pași mărunți); după M. Brenet, derivă din fr. *mener*, „a purta“; **m.** a fost, la origine, un dans\* pop., socotit o varietate de *branle\** à *mener* (sec. 16), probabil din provincia Poitou. Devine dans de Curte în timpul lui Ludovic al XIV-lea, datorită lui Lully (1653); se răspândește cu repeziune și voga sa va domina mult timp celelalte dansuri de curte. Inițial un dans solistic, apoi dansat de cupluri dispuse în șir, caracteristica principală a **m.** ca dans rafinat, o constituie grația și eleganța cu care se execută pașii mărunți și figurile galante. ■ Din punct de vedere



muzical, **m.** constă din două secțiuni de câte 4 sau 8 măsuri\*, în măsura de 3/4, fiecare secțiune repetându-se. În muzica preclasică și clasică, această structură era considerată ca fiind perfect adaptată naturii noastre; în sec. 18 constituia baza predării compoziției (2). În muzica de teatru (operă\*, opera-balet – Lully, Rameau, Haendel), **m.** avea un tempo (2) lent și un caracter grav. A pătruns apoi și în suita\* instr. de dansuri (Couperin, Kuhnau, J.S. Bach, Purcell, Haendel), unde apare și dublat (un **m.** în major\*, celălalt în minor\*), dispunere ce devine mai târziu **m.** + trio (3). Prin intermediul uverturii napolitane în trei părți (Scarlatti), **m.** pătrunde apoi în simfonie\*, unde Stamitz îi conferă de la început locul celei de a treia părți. La Haydn, **m.** capătă o stilizare specific simf. trecând și în sonatele\* de formă clasică, în care i se dă un tempo din ce în ce mai rapid; aceasta, plus elementele de grotesc care se infiltrează în muzica **m.** odată cu Haydn, generează transformarea **m.** în scherzo\*-ul beethovenian (Bethoven indică însă, prin *tempo di minuetto*, și un tempo mai lent). În simf. mozartiene apare atât schema cvadripartită, cu **m.**, cât și cea tripartită, fără **m.** Forma clasică a **m.** este ternară: *A* (expoziție; tema\*, cu repetiție, scurtă dezvoltare\*, revenirea temei, cu repetiție), *B* (cu aceeași schemă ca a expoziției), *A* (reexpoziția primei părți, fără repetiții, cu o coda\* facultativă). În unele lucrări mai ample apare un al doilea trio (**m.** trio I – **m.** trio II – **m.**).

**mers treptat**, unul din cele trei tipuri fundamentale posibile în evoluțiile melodice (alături de nota repetată și salt\*). Acest tip de mers presupune mișcarea melodică pe trepte\* alăturate aflate la distanță de ton\* sau semiton\*. De obicei, va fi utilizat în pasaje muzicale cantabile, fiind mai de grabă predestinat să exprime momente muzicale relaxante, generoase, calme deși, mai ales când sunt implicate elemente cromatice\*, poate exprima o tensiune de așteptare sau o acumulare de tensiune muzicală. În armonie (III, 2), **m.** este propriu în primul rând notelor străine de acord\*. (D.B.)

**mese** (cuv. gr.) v. **conjunct**; **greacă**, **muzică**; **systema teleion**.

**mesonyktikon** (gr. μεσονυκτικόν, „de la miezul nopții“) (BIZ.) una din cele șapte laude (slujbe) bisericești și cântările sale care se săvârșește în mănăstiri la miezul nopții, iar în unele biserici dimineața, înainte de utrenie\*. Echiv. rom.: *miezonoptică*; sl. *polunošniță*; lat. *matutinum*; *nocturnum*. (N.M.)

**mesto** (cuv. it. „măhnit, trist“), indicație de expresie care cere imprimarea unei nuanțe de tristețe piesei sau fragmentului muzical ce poartă această mențiune. (B.C.)

**metabasis**, (cuv. gr.), în arta componistică a sec. 18, o figură (2) muzicală al cărei sens este stabilit prin analogie cu acela din retorică\* (schimbarea subiectului, a temei, a discursului), însemnând depășirea reciprocă a două sau mai multe voci (2). Echiv. lat. *transgressio*.

**metabolă** (< gr. μεταβολή, „schimbare“), (în muzica elină) modificare (accidentală) a modului (I, 1) sau a genului (II). În teoria modernă, o trecere dintr-un mod (1) într-altul, cu păstrarea – spre deosebire de modulație\* – a tonului de bază. Sin.: *mutație* (1). **M. pentatonică\***, expresie introdusă de Brăiloiu (ca sin. al termenului *Systemwechsel* folosit de Riemann) spre a denumi fenomenul schimbării de sistem (II, 4) ce are loc uneori în melodiile pentatonice cu pieni\*, ca urmare a transpunerii picnonului\* pe alte trepte decât cele ale sistemului pentatonic inițial. Formarea unui nou picnon – și deci atingerea unui nou sistem pentatonic – se datorește impunerii în melodie a anumitor pieni: intervenția stăruitoare a acestora pe timpii tari duce la transformarea lor din „sunete de umplere“ (Brăiloiu) ale vechiului sistem pentatonic în sunete constitutive ale unui nou (procesul implicând, firește, estomparea unora din sunetele constitutive ale vechiului sistem). În raport cu un sistem pentatonic dat, totalul transpunerilor\* posibile ale picnonului și deci totalul **m.** (pentatonice) posibile este de patru (așa de pildă, „unei melodii care evadează din sistemul de *sol* sistemul pentatonic-etalon propus de Brăiloiu: *sol-la-si-re-mi-sol* i se deschid patru căi: către sistemele de *la*, *re*, *do* și *fa*“ – Brăiloiu).

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *Un problème de tonalité. La métaphore pentatonique*, în: *Mélanges d'histoire et d'esthétique, offerts à Paul-Marie Masson*, vol. I, Paris, 1955; Chailley, J., *Essai sur les structures mélodiques*, în: *Revue de musicologie*, Décembre 1959. (C.I.L.F.)

**metamorfoză**, transformarea materialului tematic (v. temă), atât prin tehnica variației (1) cât și prin alte procedee mai libere. Ex.: *Enigma Variation* de Elgar (unde materialul tematic este transfigurat în așa măsură, încât rămâne doar

sugestia atmosferei muzicale a acestuia); Hindemith, *Sinfonische Metamorphosen über Themen von C.M. Weber* (1943); *Metamorphosen*, „studiu pentru 23 instr. de coarde“ de R. Strauss (1944–1945).

**meterhanea (mehterhanea, mehtehâne)**, formație instrumentală a corpului ienicerilor, alcătuită din *mectcer hané*, adică instrumente ale muzicii militare turcești. „Era muzica pe care Domnul o avea ca o prerogativă specială primită de la Sultan“ (G. Breazul, *Patrium Carmen*). Se mai numea și „*tabulhana sau tabulchana*“ (D. Cantemir – „Istoria Imperiului Otoman“), Conducătorul formației, numit *mehterbaş*, antrena un grup de muzicanți care cântau din „Trombe, Tamburi, Timpani, Pifferi (fluierași) ed alții“ (del Chiaro). Sonoritatea era puternică și stridentă, datorită mai ales tobelor\* de metal. Prezența lor era obligatorie în ceremonialul curților domnești din țările române. V. *ieniceri, muzică* de (L.B.)

**metrică** (fr. *métrique*, it. *metrica*, germ. *Metrik*) 1. În sens strict, capitol al teoriei\* muzicale care studiază metrul\*; în sens larg, ramură a științei ritmului\* care se ocupă cu organizarea duratei\* sunetelor\*, în metrii, frazele\* și perioadele\* discursului muzical, vizând îndeosebi măsurarea timpului (II-III) în care discursul se desfășoară. Componentele **m.** sunt *timpul* (1, 2) (ca element principal, accentuat sau neaccentuat), *metrul* (ca succesiune periodică de mai mulți timpi accentuați și neaccentuați) și *măsura*\*. Unele din aceste componente se pot întrepătrunde sau combina, fiind studiate ca atare (ex. sincopa\* și contratimpul\* sunt elemente metro-ritmice). 2. Ramură a artei poetice care se ocupă cu studiul structurii versurilor și al unităților prozodice. Cuprinde totalitatea regulilor care privesc măsura versului și sistemul de construire a versului. V. *prozodie* (2). În antic. greco-romană, când muzica și poezia erau arte îngemănate (v. sincretism), **m.** muzicală se baza în totul pe **m.** poetică, rezultată din organizarea cantitativă a duratelor temporale ale silabelor. Durata era de două feluri: *lungă (syllaba longa)* și *scurtă (syllaba brevis)*. Silabele erau caracterizate calitativ de repetarea periodică a unui accent (III, 9) melodic, adică de o intensificare conferită silabelor și sunetelor muzicale pentru a dobândi, față de altele ale discursului poetic-muzical, un relief ritmic sau expresiv special.

*Bibliogr.*: Riemann, H., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, 1884; Wichmayr, Th., *Musikalischen Rhythmik und Metrik*, Magdeburg, 1917; Dragomirescu, M. și Adamcescu, Gh., *Poetica*, Buc., 1900–1901; Giuleanu V., și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, 2 vol., Buc., 1962. (D.U.)

**metroa** (gr. τὰ μητροῦα [sc. ἱερά], „templul Cybelei la Atena, cultul Cybelei“; τὰ μητροῦα μέλη, „cântece sacre în cinstea Cybelei“, de la μήτηρ, „mamă“) cântece închinatze zeiței Cybele. **M.** sunt originare din Frigia unde cultul zeiței era foarte răspândit. Se cântau în modul (I, 1) frigid. (A.M.) (D.S.)

**metronom**, aparat ce indică cu exactitate tempoul (2) unei piese muzicale. Un mecanism de ceasornic cu arc permite mișcarea ritmică a unui braț metalic pe care se află un cursor (o mică greutate mobilă). Scala gradată fixată pe cutia aparatului indică numărul oscilațiilor brațului metalic cu mișcare de pendul. (Ex.: în cazul în care partitura\* indică = 120, se fixează pe brațul metalic mica greutate la nivelul diviziunii respective de pe scală. Fiecare bătaie a aparatului va indica pătrimea\*). Aparatul a fost perfecționat de constructorul de instr. muzicale J. N. Mälzel, în anul 1816. De aici și inițialele M.M. (*Metronom* Mälzel) prezente în indicația de tempo de la începutul unei piese muzicale (sau al unei părți dintr-o lucrare mai amplă). În cadrul unei lucrări pot fi întâlnite schimbări metronomice care dau muzicii respective mai multă varietate. Indicația metronomică e mai mult orientativă. Dirijorii își pot lua libertatea de a modifica indicațiile metronomice în funcție de propria lor concepție interpretativă. Există și **m.** în forma de ceasornic, utilizat de dirijori (cu bătaii între 40–200). (I.R.)

**metru** (< lat. *metrum* „măsura versului, picior, vers“ de la gr. μέτρον [*metron*] „măsură“) 1. În muzică, succesiune sau alternare periodică de timpi (1, 2) accentuați și neaccentuați, unde duratele\* sunt identice, iar accentele (III, 1) de intensitate egală apar la intervale de timp egale (v. fig.). Un **m.** se deosebește de altul prin structura măsurii\*, care, cuprinsă între două accente tari, se repetă mereu. Alternarea accentelor este de trei feluri: alternare *binară\** din doi în doi timp, creând **m. binar**; alternare *ternară\**, din trei în trei timpi, creând **m. ternar**; alternare mixtă, o combinație de **m. binar** și

temar, creând m. *mixt* sau *eterogen*. În măsurile simple, m. (binar sau ternar) coincide cu măsura. În măsurile compuse, una singură din acestea poate cuprinde mai mulți m., binari sau ternari, iar uneori binari + ternari. Accentele timpilor tari ai unui m. poartă numele de *accente metrice* și apar la intervale de timp egale (din 2 în 2 timpi, din 3 în 3 sau din 4 în 4). Timpul accentuat se mai numește *thesis\** (gr. „coborâre“) iar cel neaccentuat *arsis\** (gr. „urcare“); în antic. acești doi termeni aveau în accentuare semnificații inverse. Din punctul de vedere al accentului metric, măsura de doi timpi cuprinde o *thesis* și o *arsis*; cea de trei timpi o *thesis* și două *arsis*, pe când cea de patru timpi, succesiv, o *thesis* principală, o *arsis*, o *thesis* secundară și iarăși o *arsis*. 2. M. constituie etalonul ritmului\*, un mijloc de a-l măsura. În cursul executării unei lucrări muzicale, timpii m. pot fi măsurati în gând sau cu vocea. Ei pot fi marcați prin mișcări adecvate ale capului, mâinii, piciorului sau corpului, ceea ce face să se înțeleagă și să se rețină mai bine ritmul lucrării executate. 3. În arta poetică, m. [numit aici și *picior* (1)] este un grup de două sau trei silabe, care formează celula de bază a unui vers. Un m. are o silabă accentuată și una sau două neaccentuate. După numărul silabelor și poziția accentelor, se deosebesc diferitele tipuri de m. poetici, cu denumirile lor [ex. *iambul\** este bisilabic, cu prima silabă neaccentuată (însemnată grafic cu U) și în muzică echivalează cu o vloare de durată urmată de alta dublă; *dactilul\** este trisilabic, cu prima silabă accentuată (însemnată cu -) și în muzică echivalează cu o valoare de durată urmată de două, fiecare de valoare pe jumătate]. ■ În antic. greco-romană exista un unic sistem de m. pentru a măsura poezia, muzica și dansul, arte îngemănate, primele două fiind ca și inseparabile (v. *sincretism*). Silabele se deosebeau după cantitatea duratei lor, iar nu după intensitatea accentelor. O silabă putea fi lungă (lat. *longa*), notată cu semnul grafic - sau scurtă (lat. *brevis*), notată cu U). Luând ca unitate elementele din măsura muzicală actuală, silaba scurtă echivala cu un timp, cea lungă cu doi timpi, iar piciorul cu m. De pe la începutul ev. med., intensitatea accentului a prelevat asupra cantității duratei, ajungându-se ca, la sfârșitul sec. 12, m. muzical să capete caracteristicile stabilite în sistemul mensuralismului (v. *musica mensurata*),

adică al sistemului de notație (III), născut odată cu muzica polif., în care raporturile de valoare dintre note trebuiau să fie precis determinate, condiție *sine qua non* a execuției acestei muzici. În fine, din sec. 16 înainte, m. muzical a fost reglat de diviziunea în măsuri. Semnele - și ≈ sunt utilizate și astăzi în teoria artei poetice și a metricii (1) muzicale, însă ele marchează intensitatea accentelor, iar nu cantitatea duratei, ca în antic.

*Bibliogr.*: Ricmann, H., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, 21903; Wichmayer, Th., *Musikalischen Rhythmik und Metrik*, Magdeburg, 1917; Dragomirescu, M. și Adamescu, Gh., *Poetica*, Buc., 1900-1901; Giuleanu V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, 2 vol., Buc., 1962. (D.U.)

**mezza voce** (loc. it. [medtsa voce] „cu jumătate de voce“) indicație de interpretare, în partiturile\* vocale, prin care se cere cântarea cu forță redusă, aproape de *piano\**. La vocile bărbătești, indică și cântarea în *falset\**. ■ La instr. de coarde, m. indică o execuție cu un sunet de intensitate scăzută, apropiat de cel obținut prin utilizarea surdinei\*. (B.C.)

**mezzo** (cuv. it. [metso] „jumătate, mijlociu“), cuvânt care intră în componența mai multor indicații sau termeni muzicali (ex. *mezzoforte\**; *mezzosoprană\**; *mezza voce\**). (B.C.)

**mezzoforte** (cuv. it. [medtsoforte] „jumătate tare“), indicație de nuanță ce desemnează o intensitate moderată a sunetului, între *piano\** și *forte\**. Abrev. *mf.* (B.C.)

**mezzo-sopran(i) (ă)** (echiv. fr. *bas-dessus*) 1. Voce (1) feminină între soprano (1) și contralto\*. Registrul ei (*sol-do*<sup>3</sup> c.) îmbină amplitudinea și adâncimea contralto-ului cu întindere mare și penetrația s. O deosebește de s. mai ales timbrul mai întunecat și registrul (I, 1) de piept mai dezvoltat, iar de c.a. Întinderea mare în acut. În practica de operă\*, se întretaie cu s. dram. sau cu c.a. Rol tipic este Carmen. Țesătura de mare efect o face potrivită pentru ample desfășurări dram. (Amneris, Venus, Ortrud). M. române notabile: Elena Theodorini, Maria Snejina, Zenaïda Pally, Elena Cernei etc. În operele românești roluri de m. sunt: Jocasta în *Oedip* de Enescu, Marica Doamna din *Ion Vodă cel Cumplit* de Gh. Dumitrescu, Doamna Chiajna din opera cu același nume de N. Buicliu. 2. *Cheie* de m. denumirea cheii\* de *do\** de pe linia a doua a portativului\* (E.Z.)

**m.g. v. abreviații; m (2).**

**mi**, în solmizația\* medievală este cea de a treia silabă a hexacordului\* în sensul lui *e\**, *a\** sau *h\**; în limbile romanice, corespunde lui *e* din limbile germanice și este treapta\* a treia a gamei\* ce începe cu *do\**. În teoria medievală, expresia mnemotehnică *Mi contra Fa*, „*diabolus in musica*“, atrage atenția asupra ambiguității treptei *fa bemol* – *mi becar*, care, în relație cu *mi* sau *fa* ale altui tetracord\* ar duce la „concordanțe false“ (Tinctoris). După J. de Muris, disonanța\* poate fi evitată în *musica ficta\** prin alterațiile bemol\* sau becar\*. ■ În pedagogia muzicală barocă, „*Mi contra Fa*“ desemnează o *relatio non harmonica* (V. *falsă relație*). V. *triton*. (A.J.)

**m.i.**, abrev. de la *muta in\**.

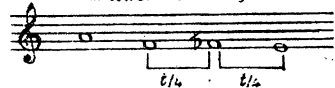
**microfon** (< fr. *microphone*) (FIZ.), dispozitiv pentru transformarea energiei undelor\* sonore în energie electrică, aceasta putând fi transformată din nou în sunet\*, după ce a fost transmisă prin fir sau prin radio. Există mai multe feluri de **m.** (cu

contact, cu capacitate, electrodinamice, cu cristal piezoelectric etc.). Se folosesc în radioteleviziune și în telecomunicații.

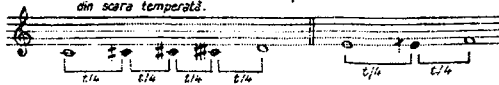
Bibliogr.: *Lexiconul tehnic român*, București, 1962. (D.U.)

**microinterval**, orice interval\* mai mic decât semitonul\*. Se deosebesc (v. tab.): 1. **M.** provenite din sisteme egal temperate\* și **m.** provenite din sisteme netemperate. Din prima categorie fac parte sferul și optimea de ton\* (respectiv  $t/4$  și  $t/8$ ), octava\* cu 12 sunete egal temperate cuprinzând 24 și respectiv 48 de asemenea **m.** Există apoi treimea, șesimea și noimea de ton ( $t/3$ ,  $t/6$  și  $t/9$ ), aceeași octavă conținând respectiv 18,36 și 54 **m.** de acest fel. Noimea de ton de aici este evident ceva mai

Intervale de sfer de ton  
în tetracordul antic grec.



Diviziunea în sferturi de ton a tonului și a semitonurilor  
din scara temperată.



Notarea enesciană a alterațiilor suitoare și coboritoare prin sferturi de ton.



vi. *ppp non vibr.* *tremolando dolente*

Pian



(G. Enescu, Sonata #III-a  
pentru pian și violă.)

mică decât noimea de ton din sistemul egal temperat Mercator-Holder, care cuprinde 53 de sunete\* în octavă (come\*). Din cea de-a doua categorie de **m.** fac parte intervalele din tabelă. Nu se poate vorbi de  $t/3$ ,  $t/4$  etc. în sistemele netemperate, deoarece în acestea tonul și semitonul au mai multe valori și, în plus, nici un interval nu poate fi în principiu divizat în părți egale (v. *semiton*; *ton*). 2. O categorie aparte de **m.** o formează acelea anume create pentru compararea și măsurarea intervalelor utilizate în muzică (v. *cent* sau *centisunet* și *savart*).

■ Dintre **m.**,  $t/4$  a fost utilizat în practica și în teoria muzicii antice grecești, făcând parte din tetracordul\* enarmonic\* (v. fig.) Unele **m.** sunt elemente constitutive, organice în teoria modurilor\* orient. În muzica arabo-persană octava este divizată în 17 **m.** (de c.  $t/3$ ), iar în cea indiană în 22 de *sruti* (**m.** = c.  $t/4$ ). Sfertul de ton este utilizat în muzica pop. a unor popoare din sud-estul Europei, precum și în muzica psaltică (v. *bizantină muzică*) Bartók și Enescu l-au folosit în creația cultă, ultimul în opera *Oedip* și în *Sonata pentru pian și vioară nr. 3* „în caracter popular românesc”. La Praga, Alois Hába

a fondat în 1923 un conservator pentru muzica prin  $t/4$ , a făcut să se construiască instr. muzicale pentru **m.** (un pian și o orgă prin  $t/4$ , clar., tr., chitare) și a compus muzică (simf., teatrală, vocală și de cam.) în  $t/4$  și  $t/6$ . Doctrina sa, vizând la o reformă radicală a sistemului temperat prin folosirea unei tehnici componistice bazate pe **m.**, este expusă într-un tratat din 1927. D. Cuclin a elaborat o teorie proprie a sistemului  $t/4$  și a preconizat construcția unei *orgi comatice*, cu diviziunea octavei în 53 de come. ■ Alunecările expresive (ascendente sau descendente) de la o treaptă la alta a scării muzicale, alunecări de intonație subsemitonală cuprinse în melodiile create de unele popoare răsăritene, nu pot fi considerate ca intercalări de **m.** Ele au un simplu caracter omamental, fără stabilitate. Nu pot constitui puncte de plecare și nici de oprire și nu pot primi funcțiuni tonale, modale sau acordice. Ca atare, ele nu fac parte din vreun sistem de **m.** funcționale, cum ar putea fi cazul sferturilor de ton teoretizate de A. Hába și D. Cuclin.

*Bibliogr.*: Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1889; Hába, A., *Noi reguli armonice ale sistemului diatonic și cromatic prin sferturi, treimi, șesimi și douăsprezecimi de*

### Principalele microintervale și mărimea lor

În sistemul egal temperat cu 12 sunete în octavă		În sistemele netemperate		Microintervale utilizate ca unități de măsură
Denumirea microintervalului	Mărimea în cenți	Denumirea microintervalului	Mărimea în cenți	Denumirea, definiția și mărimea comparativă
$1/4$ de ton	50	schismă (minimă)	1,94	cent* — a 1200-a parte din octavă
$1/8$ de ton	25			
$1/3$ de ton	66,6			
$1/6$ de ton	33,3	comele*	19,5—43	savart* — a 301-a parte din octavă
$1/9$ de ton	22,2	coma trisintonică	64,56	1 cent = c. $1/4$ savart 1 savart = c. 4 cenți
$1/12$ de ton	16,6			

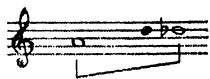
*Notă*—Cel mai mic interval perceput de ureche ca atare valorează c. 5 cenți=c. 1,25 savartși

*Notă* — Cel mai mic interval perceput de ureche ca atare valorează c. 5 cenți = c. 1,25 savartși

ton, Praga, 1927; Cuclin, D., *Le rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir* (comunicare prezentată la cel de-al 5-lea Congres de bizantinologie ținut la Roma); Hába, A., *Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească*, în: Rev. Muz., 1, 1957; Cuclin, D., *Introducere în sistemul „sferă de ton”*, în: Rev. Muz., 2, febr. 1957; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., vol. I, 1962; *Enciclopedia Garzanti della musica*, Milano, 1974. (D.U.)

**microsilon** (cuv. fr. [microsilō] „șanț mărunț”) v. disc.

**micșorare**, diminuarea unui interval\* cu un semiton\* cromatic: **M.** apare de obicei ca efect al cromatizării\*. **Cvinta\*** micșorată este singurul interval micșorat natural care poate exista și în modulile diatonice\*. V. **triton**. (A. M.)



Micșorate

**miezonoptică** v. **mesonyktikon**.

**Mignon** v. **mecanice, instrumente**.

**mijlocaș** (BIZ.) v. **eh**.

**minei** (gr. μηνάων, „lunar, care urmează cursul lunii”) (BIZ.), carte liturgică ce conține textul tuturor cântărilor de la vecernia\* și utrenia\* fiecărei zile. Există 12 **m.** (pentru fiecare lună un volum separat). Cu text muzical, volumele se numesc la greci minologhioane, iar la noi, idiomelare, stihirare\*, doxastare (v. doxastarion). (N.M.)

**miniatură**, lucrare muzicală de dimensiuni mici sau foarte mici. (Ex. în literatura preclasică de clavecin, în cea vocală și instrumentală clasică și romantică). (I.R.)

**minima** (cuv. lat. „cea mai mică”), în notația (III) mensurală (v. și *musica mensurata*), nota cu valoare mică (de două ori mai scurtă decât *semibrevis\**). În notația cvadrată (după *maxima\**, *longa\**, *brevis* [v. *breve* (2)], *semibrevis\**) este prima notă rombică ce primește (datorită, se pare, lui Ph. De Vitry) o codiță (lat. *cauda*). (G.F.)

**minimală, muzică** ~. O definiție simplificatoare a noțiunii afirmată în spațiul amer., „minimal music”, ar viza o orientare muzicală postmodernă (Danuser, 1984), apărută după 1960, manifestată prin compunerea unui flux sonor repetitiv, adesea de lungă

durată, unde muzica se transformă gradual prin repetarea ușor modificată a celor mai mici componente ale discursului. Conceptul a fost împrumutat din artele plastice din perioada respectivă: criticul Richard Wollheim publica în 1965, în *Arts Magazine*, un articol despre „minimal art”. În muzică, termenul este folosit de la începutul anilor 70 (v. Tom Johnson, recenzie în *The Village Voice*, 1972), desemnând la început diverse tendințe muzicale manifestate din 1960: „muzică hipnotică”, „pulsatorie”, „repetitivă”, „procesuală”, „modulară”, „sistemică” etc. A devenit emblematic pentru creația americanilor La Monte Young (n.1935), Terry Riley (n. 1935), Steve Reich (n. 1936) și Philip Glass (n. 1937), ceea ce nu înseamnă că cei citați ar fi fost de acord cu această etichetă. (Reich vorbește mai degrabă de „muzică – proces gradual”). **M.m.** este cunoscută așadar și sub denumirea de „sistemică” (semnificația termenului de „sistem” in jur de 1960 se referă la varietatea de noi practici componistice, dintre acestea accentul fiind pus pe repetiție). Este vorba de repetări extinse ale unui motiv\* sau grup de motive muzicale (Riley), repetările fiind guvernate de un sistem: fie lungirea progresivă a materialului repetat (Glass), fie discrepanțe care modifică simultaneitatea (Reich) etc. Alături de ancorarea în cultura californiană (al cărei sincretism relevă puternice influențe asiatice), în scena avangardistă a New York-ului, de experiența muzicii seriale \*, asimilarea lui J. Cage, a practicii de jazz\*, pop\* și rock\*, de folosirea posibilităților electronice, de raporturi stabilite între compozitor și practica interpretativă în ansambluri proprii, compozitorii ameri. de **m. m.** studiază – și din punct de vedere interpretativ – muzicile extra-europene. Acest interes îi conduce în diverse zone asiatice și africane: în India (Glass, Riley, Young), Africa de N (Glass), Africa de V (Reich). Unele piese vizează psihologia receptării, ceea ce a condus spre descrierea autorilor drept componenți ai „școlii new-yorkeze hipnotice” (Johnson, 1989). În publicații muzicale de lb. engleză s-a folosit adesea termenul de „minimalism” sau „muzică minimală” fără un conținut specific, ci doar ca extindere la muzică a termenului din artele plastice. De fapt, încă nu s-a clarificat în literatura de specialitate definirea precisă, bine delimitată a **m.m.** Însăși enumerarea trăsăturilor caracteristice – repetiție, non-evoluție, reducția materialului tematic, armonic, ritmic, renunțarea la expresivitatea tradițională, de-contextualizare, renunțare la finalitate și scop – nu

descriu exclusiv și nici integral m.m. În plus, reprezentanții săi au stiluri componistice extrem de diferite: concepțiile personale includ elemente minimale aplicate la diverși parametri\* muzicali (desfășurare temporală non-evolutivă pe sunete lungi, dedusă dintr-o practică a muzicii seriale la Young, construcția pe un model unic a frazei\* muzicale, generator de multiple variante, sonoritate continuă/pulsatorie, cu schimbări lent – gradual, repetiții mecanice ale unui singur cluster\* etc.). Diatonica\*, în unele cazuri întoarcerea la funcționalitate armonică justifică pe unii teoreticieni să considere minimalismul drept curent postmodern (v. postmodernă, muzică). În multe cazuri, repetiția ritmică se cuplează chiar cu tonalitatea\* tradițională (John Adams, n. 1947). Criticii amer. preferă definirea m.m. ca orientare genuin amer., extinsă la numeroși alți compozitori, au studiat însă prea puțin afinitățile minimaliștilor cu jazz-ul, semnificative la Reich, Riley și Young. Acestora le urmează compozitori mai tineri care aderă la minimalism – în spațiul amer. și englez. În ceea ce privește compoziția europ., atributele m.m. se pot găsi, pasager, în creații semnificative: exemplul cel mai celebru îl constituie György Ligeti (1923–2006), care utilizează tehnici minimaliste în *Poème symphonique* (1962), *Continuum* (1968) *Clocks and Clouds* (1972), *Studiile pentru pian* (1985), adică suprapunerii de grile ritmice, ritmuri iluzorii, transformări repetitive de pattern-uri. Dealtfel, predilecția pentru cercetarea folc. african îi conduc pe Ligeti, Reich și Riley spre similitudini creatoare. Pierzând cu timpul semnificațiile sale inițiale, m.m. devine în anii '90 un „mainstream“ al muzicii cotidiene, de la muzica reclamelor la genul „tehnó“, „hip-hop“ (repetitivitatea, motorica), muzica ambientală (liniște pseudo-meditativă). Tendința de a uza de formule simple, în scopul obținerii unui efect psihic maxim, alătură această orientare unui tip de neoromantism, practicat în ideea găsirii unei noi accesibilități a „muzicii contemporane“.

*Bibliogr.:* Dennis, B., *Repetitive and Systematic Music*, în: *Music Theory*, CXV, 1974; Nyman, M., *Experimental Music: Cage and Beyond*, New York, 1974; Reich, S., *Writings about Music*, Halifax, New York, 1974; Griffiths, P., art. *System*, în: *The New Grove of Music and Musicians*, edit. S. Sadie, vol. 8, 1980; Danuser, H., *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, vol. VII din *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber,

1984; Rockwell, I., *All American Music. Composition in the late 20<sup>th</sup> Century*, New York, 1984; Johnson, T., *The Voice of New Music. New York City, 1972–1982*, Eindhoven, 1989; Ligeti, G., *Über eigene Werke. Ein Gespräch mit Detlef Gojowy*, în: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Laaber, 1991; Strickland, E., *American Composers. Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington, 1991; Parsky, P.-H., *Art minimal*, Paris, 1992; Bernard, J.W., *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*, în: *Perspectives of New Music*, 31, 1993; Colpitt, F., *Minimal Art: The Critical Perspective*, Seattle, 1993; Strickland, E., *Minimalism: Origins*, Bloomington, 1993; Anghel, Irinel, *Orientări estetice contemporane. Muzica minimală repetitivă*, în: *Rev. Muz.* 4, 1994; Lovisa, F.R., *Minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke, Dst.(?)*, 1996; Grünzweig, W., art. *Minimal Music*, în: *MGG*, vol. 6, Kassel, 1997. (V.S.D.)

**Minnesang** (cuv. germ. *Minne* „iubire idealizată“ + [*Ge*]sang „cântec“), genul predilect al *Minnesängerilor\**. Cântă iubirea mai mult sau mai puțin idealizată (*hohe Minne* și *niedere Minne*). Sursele M. se consideră a fi: arta *trubadurilor\** fr., poezia cavalească germ., lirica pop., cântecele preoților *vaganti* (v. *vagans*). Forma predominantă era A A B (*Barform* – v. formă bar). (A.M.)

**Minnesänger** (< *Minne* „dragoste curtenitoare, idealizată“ + *Sänger* „cântăreț“), reprezentant, în Germania, al artei muzical-poetice care a apărut în S Franței pe la 1100 și care, pe la jumătatea sec. 12 s-a răspândit în întreaga Europă de V. Inițial, M. au urmat îndeaproape modelul *trubadurilor\** dar melodiile din această perioadă s-au pierdut. Repertoriul mai tardiv pe care-l cunoaștem are, dimpotrivă, un pronunțat caracter național, în ciuda influențelor fr. care continuă să existe. Melodica germ. este mai abruptă (salturi\* frecvente și mari, repetarea insistentă a câte unui sunet) ceea ce nu exclude, ocazional, dezvoltarea unui lirism de mare căldură, intensificat uneori prin modulații\* surprinzătoare. Nota dominantă rămâne însă farmecul frust – viguros și succulent. Elementul cel mai interesant îl constituie totuși procedeele de compoziție: mici celule\* reluate în contexte melodice diferite, transpuse, variate, lărgite sau restrânse creând între fraze\* relații extrem de subtile și complexe. Simțim, în mult mai mare

măsură decât la truveri\* sau trubaduri, gemenele unei *conștiințe a tematismului*, deocamdată în fașă, dar care explică întreaga dezvoltare a muzicii germ. de mai târziu. (A.M.)

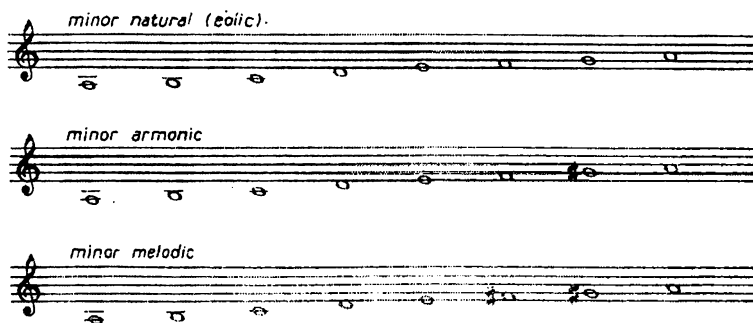
**minor**, atribut al unor formațiuni muzicale tipizate, în succesiune (melodice) sau în simultaneitate (armonice), formațiuni concepute la nivel de schemă și nu obligatoriu la nivel sintactic; sensul **m.** derivă structural – și numai relativ – din dispunerea unor intervale\* și – în chip absolut – din antinomia față de major\*; **m.** este, de aceea, o stare, un caracter, un gen (II), chiar un mod\*; în sensul său logic și istoric restrâns [tonalitatea (I) comportă numai două moduri: cel major și cel **m.**]. Destinul noțiunii de **m.** este indisolubil legat de acela al noțiunii de major. Totuși câteva particularități ale **m.** primesc definirea sa în teoria muzicii occid. Astfel, se acceptă existența a trei forme de game **m.** care, toate, au la bază (peste finală\*) o terță\* mică (minoră): (ex.) **M. natural** este adevăratul mod eolic introdus în sistemul modurilor de către Glareanus; **m. armonic** este modul care, după modelul majorului, a transformat subtonul\* (treapta\* a VII-a naturală) într-o sensibilă\*; **m. melodic**, este un **m.** armonic în care, pentru evitarea intervalului de secundă\* mărită\*, a fost urcată și treapta a VI-a; în coborâre, **m. melodic** folosește scara **m. natural**. Deși principial teoria armoniei (III, 2) consideră, prin analogie și prin opoziție cu majorul, că în **m.** cele trei principale funcții\* (T, D, Sd) sunt minore, totuși, pentru întărirea caracterului dominantic al cadenței (1) autentice, D este majorizată (ceea ce corespunde de altfel structurii **m. armonic**). Tot prin analogie cu majorul, mai ales în stilul armonic al barocului\*,

acordul\* final al unei evoluții în **m.** era înlocuit prin acordul majorizat, cu terță mare, al tonicii\*. (G.F.)

**minore** (cuv. it. „minor“) v. **maggiore**.

**mirliton**, denumirea generică a unor pseudo-instrumente\* folosite ca membrane (frunză\*, fir de iarbă, solz de pește\*, hârtie etc.) cu scopul de a imprima fluieratului, zumzetului sau cântatului un caracter instr. și o intensitate mărită. Aceste obiecte sunt folosite prin presarea pe buze sau prinse între dinți și buze. Negrii din America de N numesc *kazoo* sau „pieptene vocal“ o foiță de hârtie întinsă peste dinții unui pieptene, ce vibrează concomitent cu emisia vocală. este întrebuințat în jazz\*. (W.D.)

**misă** (< lat. *missa*; fr. *messe*; germ. *Messe*; engl. *Mass*; it. *messa*; sp. *misa*) (din lat. *missio* sau *dimissio* „trimitere, încheiere“, expresia „Ite missa est“, rostită de preot la sfârșitul slujbei echivala inițial cu invitația adresată celor de altă credință de a părăsi biserica) 1. Secțiunea principală a ceremonialului liturgic creștin. După doctrina religioasă pe care o deservește, după lb. oficială de cult și modul de organizare a serviciului divin se disting: a) **m. cat.** (oficiată în lb.lat. – azi în lb. națională) în bis. cat. din V Europei), b) **m. glagolitică** și biz. (oficiate în lb. slav. și în lb. naționale în biser. ort. din N-E și respectiv S-E Europei și cunoscută sub denumirea de liturghie\*) și c) **m. coptă** sau coptică (a egiptenilor creștinați, slujită în lb. coptă). **M. cat.** se compune din aprox. 15 episoade – recitate sau cântate (solistic sau în grup) – orânduite în trei momente: introductiv, central și final. În forma ei primitivă, **m.** nu avea structura de azi, unele părți adăugându-se pe parcurs. Textele pentru **m.**, consideră exegeții, sunt



Minor



antedatate anului 600 și este evident că multe din cântările acestei perioade au fost intonate de enoriași cu toate că unele din ele erau susținute de Schola Cantorum\* (corul pontifical). Către sec. 10 cântarea m. a fost abandonată de către congregație datorită, probabil, complexității muzicii care solicita interpretarea de către cântăreți profesioniști. După nașterea contrapunctului\*, compozitorii au utilizat cânturi greg.\* pentru *cantus firmus*\*-ul m., acestea constituind tema\* comună pentru întreaga lucrare, conferindu-i astfel un caracter ciclic\*. Cinci dintre episoadele cântate ale ceremonialului se oficiază în mod obligatoriu, în tot timpul anului, și alcătuiesc *ordinarium*\*-ul („obișnuit“) m. (*Kyrie*\*, *Gloria*\*, *Credo*\*, *Sanctus*\*, *Benedictus*\*, *Agnus Dei*\*); celelalte se execută numai în anumite circumstanțe și formează *proprium*\*-ul („caracteristic“) m. (1) [*Introit*\*, *Gradual* (1), *Alleluia*\* – înlocuit în zilele de doliu de *Offertorium* și *Communio* etc.]. Conținutul secvențelor constitutive ale m. catolice (text. și muzică) și ordinea succesiunii acestora se fixează în linii generale în sec. 8–10. După modul de celebrare, m. poate fi: m. *cantata* (preotul singur), m. *lecta* (preotul care doar citește textele), m. *solemnis* (bogată din punct de vedere muzical, preotul fiind secondat de diaconi și subdiaconi). M. oficiată cu prilejul unor funerarii poartă numele de *Requiem*\*. 2. Lucrare vocală sau vocal-instr. bazată pe textul literar al celor cinci episoade ale *ordinarium*-ului m. (1). M. Începe să se constituie ca gen muzical specific în epoca polif. timpurii (sec. 9–12). Inițial, ea utilizează – în tratare contrapunctică\* – melodiile greg.\* consacrate ale m. (1). ■ M. era cunoscută după numele cântului greg. utilizat. Cu timpul s-au folosit pentru *cantus firmus*\* și melodii pop. (melodia *L'homme armé*, utilizată în creațiile lor de G. Dufay, J. des Prés și Palestrina). M. a parcurs mai multe etape (de evoluție sau involuție), începând cu sec. 14, când Guillaume de Machault a compus prima sa m. în patru părți. În această perioadă de stabilește baza științifică și practică a muzicii bis., între compozitorii reprezentativi numărându-se G. Dufay și G. Binchois. Urmează o epocă de înflorire (în sec. 15) care include pe J. Obrecht, Okeghem și alți membri ai așa-numitei școli neerlandeze\*. Genialul elev a lui Okeghem, J. des Prés a îmbogățit, la sfârșitul sec. 15, patrimoniul muzical ecleziastic cu 32 m. care au

devenit celebre fiind întrebuițate în mod curent în serviciul religios (datorită poate și faptului că lucrările au fost tipărite). Alături de el, creații de referință au realizat și A. Willaert, C. de Rore, C. Festa. Diverse abuzuri în privința apelului la melodii și texte neliturgice au întârziat evoluția genului, care cunoaște un nou punct culminant în a doua decadă a sec. 16, precedată de instituirea reformelor necesare și dominată de personalitatea lui Giovanni Pierluigi da Palestrina care a avut ca sarcină revizuirea regulilor de scriitură polif. *Missa Papae Marcelli* a fost privită ca un model în ceea ce privește perfecțiunea polif. (v. Romană, Școala). El a scris mai mult de 90 de m. și alte lucrări de factură bis. Exemplul lui Palestrina a fost urmat de L. di Vittoria și G. Fr. Anerio la Roma, G. Gabrieli și Giovanni Groce la Veneția, O. di Lasso în Țările de Jos și W. Byrd în Marea Britanie. În epoca post-renesantistă, m. se îndepărtează treptat de cântul liturgic tradițional, reținând numai textul lit. al acestuia. Dezvoltarea muzicii instr. și a muzicii laice, începuturile oratorului\* au marcat o nouă cotitură în evoluția genului. Cu Gregorio Allegri în 1652, școala lui Palestrina a trecut într-o nouă etapă, acomp. instr. a fost introdus în m. a *cappella*\*. Al. Scarlatti și Fr. Durante au scris m. la sfârșitul sec. 17 și începutul sec. 18, dominat de personalitatea lui J. S. Bach, a cărui *M. în si minor* este probabil cea mai grandioasă creație corală scrisă vreodată pentru serviciul liturgic. Lucrări de referință au scris G.B. Pergolese, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, L. Cherubini, Fr. Liszt, A. Bruckner, Leos Janáček, I. Stravinski, A. Jolivet. Stilul acestor lucrări reflectă schimbările care au avut loc în creația muzicală (S.R. și I.S.). ■ M. *polifonică* a *cappella*. Apogeul ei aparține Renașterii\*, epoca de înflorire a polif. vocale. Primele începuturi ale m. polif. au constat din fragmente izolate, la mai multe voci (2), pentru ca mai târziu ciclul (I, 1) să fie realizat prin alăturarea unor părți de proveniență diferită: M. din Tournai, Toulouse, Barcelona, Besançon (sec. 14). Prima lucrare omogenă, compusă în întregime de un singur autor, fost în această perioadă M. Notre-Dame de Machault. În sec. 15, prin creația lui Dufay și apoi a celorlalți compozitori flamanzi, m. se constituie într-un ciclu unitar, având ca principiu unificator *cantus-firmus*\*-ul, prezent în toate părțile sale. Acesta consta dintr-o melodie religioasă sau

laică (Ex. *chanson*\*-ul fr. *L'homme armé* a servit drept *c.f.* pentru numeroase *m.* ale epoci). *C. f.* repartizat de obicei la tenor (3), ieșea în evidență prin duratele\* mari și egale din care era format, străbătând întreaga *m.* ca un fir conducător și servind în același timp ca suport al edificiului polif., bazat pe o tehnică imitativ-canonică de mare virtuozitate. În *m.* sec. 16, forma rigidă a *c. f.* este abandonată treptat pentru a face loc unei melodii de bază cu un profil ritmic mai liber și variat, prezentă în toate părțile *m.* și subliniată prin tratare imitativă la toate vocile. Datorită acestei maniere caracteristică formei de motet\*, *m.* sec. 16 devine un ciclu de motete construite pe aceeași melodie, promovând astfel principiul monotematismului\* și al variației\*. Alături de această formă, numită *m. parafrază*, bazată pe dezvoltarea unei melodii religioase, laice sau creată de compozitor, în sec. 16 apare din ce în ce mai des *m. parodie*, care utilizează ca element generator un fragment polif. dintr-o lucrare deja elaborată, motet sau madrigal\*, din creația proprie sau a altor autori. (Ex. *m. „Lauda Sion”* de Palestrina este construită pe începutul motetului său cu același nume, bazat la rândul lui pe melodia cunoscutei secvențe (I, 1). *M.* polif. ajunge la cea mai mare desăvârșire în creația lui Palestrina, care însumează peste 100 de *m.*, dintre care cea mai cunoscută este *Missa Papae Marecelli*, considerată încă de la apariția ei, drept model de claritate pentru *m.* polif. *M.* palestriniană în general reprezintă genul în care stilul\* acestui autor se arată în întreaga sa perfecțiune. (L.C.)

**miserere** (lat. „Doamne miluiește“ 1. Primul cuvânt al psalmului\* 50 (51), cântat totdeauna în timpul săptămânii mari. 2. După 1514, cântec solemn pe mai multe voci (2), utilizat în capela pontificală. (I.S.)

**Missa brevis** (cuv.lat.) misă\* scurtă, fără *Credo*\*.

**missale**, carte conținând textele și cântările misei\*. Melodii greg.\* ale *m.* sunt obligatorii pentru officiant. Ediția actuală a *m.* urmează ediția *M. romanum* din 1474, reînnoită în 14 apariții la Veneția, Paris și Lyon, până când, în 1570, Conciliul din Trento a stabilit versiunea definitivă. Ultima ediție valabilă este din 1923. Ion Căianu a alcătuit un *Organo M.* (ce conține 39 de mise, 53 de litanii etc.). (Cl.L.F.)

**missa pro defunctis v. recviem.**

**mister v. dramă liturgică.**

**misterioso** (cuv. it. „misterios“), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unui caracter misterios, ascuns. (B.C.)

**misurato** (cuv. it. „măsurat, în măsură, păstrând riguros măsura“) expresie care, ca și *a battuta*\* sau *a tempo*\* se indică după *a piacere*\*, sau *ad libitum*. (A.J.)

**mişcare 1.** Schimbare de poziție a sunetelor în timp, către grav sau către acut. **M. directă** (vocile (2)), partidele\* merg în același sens, ascendent sau descendent), **contrară** (o voce, partidă urcă, iar cealaltă coboară), **oblică\*** (una dintre voci sau partide e staționară): **m. paralelă** (2) (vocile au o **m. directă**, păstrând totodată între ele același interval, ex. terțe\* sau sexte\* paralele; în contrapunctul și în armonia clasică cvintele\* și octavele\* paralele sunt interzise). Expresia it. *moto contrario* cu referire la un motiv contrapunctic, poate fi sin. cu *inversare\** (v. *armonie* (III, 1)); *canon*; *contrapunct*; *imitație*; *polifonie*; *răsturnare*). **2.** Termenul este întrebuințat pentru a desemna impresia de **m.**, pe care o produce desfășurarea în timp a muzicii; gradul de viteză al muzicii se apreciază în funcție de o anumită durată (I, 1) luată drept etalon (sens în care **m.** este sin. cu tempo (2); v. și metronom). Încercările de a se găsi un etalon absolut s-au dovedit totuși a fi iluzorii, întrucât fenomenul în cauză este subiectiv și depinde de o serie de imponderabile, ce pot fi aflate atât în planul virtual de existență al muzicii (caracterul acesteia, intențiile compozitorului), cât și în actualizarea muzicii, **m.** fiind unul dintre factorii esențiali ce țin de interpretare\* înțelegând interpretarea nu numai ca execuție, dar și ca receptare) și unde intră în joc personalitatea interpretului, circumstanțele în care se execută muzica, spiritul epocii ș.a. Ceea ce nu înseamnă că **m.** poate fi interpretată arbitrar: există în primul rând anumite limite psihologice care o reglează, iar într-un mediu cultural omogen există o zonă de intersubiectivitate ce restrânge și mai mult coeficientul de relativitate a factorilor care determină **m.**, favorizând astfel împlinirea condițiilor esențiale ale realizării identității dintre planul virtual și cel actual al muzicii. **3.** Denumirea generală pentru parte\* sau secțiune a unui ciclu\* (suită\*, sonată\* simfonie\*), provenind, probabil, de la diferența de **m.** dintre dansurile\* ce alcătuiau o suită. **4. M. perpetuă.** v. *moto* (2); *perpetuum mobile*. (A.J.)

**mixt I. 1.** Formație vocală care include atât voci (1) feminine cât și voci bărbătești (ex. *Cor m., grup vocal m.*). **2.** (în orchestrație\*) *Timbru m.* timbru\* complex, rezultând prin contopirea (prin execuție la unison\*) a două sau mai multe timbruri simple, net distincte. Ex.: fl. + trp.; cl. + va.; c. fag. + trb. + c. bas. **II.** (în cântul greg.) *Mod m., mod (I, 8)* care utilizează atât autenticul cât și plagalul. (S.R.)

**mixtură** (fr. *mixture*, uneori *fourniture*; germ. *Mixtur*; engl. *mixture*; it. *ripieno, accordo*; sp. *llo*)

**1.** Registru (II, 1) al orgii\* cu largă utilizare, aparținând familiei de registre denumite în fr. *jeux de mutation* iar în germ. *Aliquoten; Obertonmischregister*. Acționarea tastei\* corespunzătoare registrului *m.* determină punerea în vibrație nu numai a tubului corespunzător clapei atacate pe unul din manuale\* ci și a unui cor de tuburi care fac să se audă simultan câteva armonice\* superioare ale sunetului de bază (de obicei octave\* și cvinte\*, uneori terțe\* și, mai rar, septime\*). Procedul reprezintă o întărire artificială a armonicelor firești. Armonicile care depășesc (în acută) limitele audibilității sunt transpuse cu o octavă sau dublă octavă mai jos: efectul se numește „repetare“ și este caracteristic numai registrului *m. M.* se utilizează în asociere cu alte registre din familia „principalelor“ (fr. *jeux de fonds*). **2.** (fr. *mixture, fourniture*; germ. *Mixtur, Gemischte Stimmen*; engl. *mixtur*; it. *ripieno, Gemischte Stimmen*; engl. *mixtur*; it. *ripieno, acordo*; op. *llo*). Registre cu combinații la două voci (2), în interval de cvinte sau terță. (S. R.) **3.** în armonie (III), *m.* reprezintă o extindere a *m. (2)*. Spre deosebire însă de *m. de orgă, m. armonică* a utilizat, încă în stilul baroc\* și clasic, cu precădere paralelismul (2) de tere și sexte\* (ca o reminiscență a *faux-bourdon*\*-ului), care – în această dispoziție intervalică și de mișcare (1) – parcurge sunetele structurii tonale în care fragmentul se încadrează. „Mai târziu, se alătură noțiunii toate combinațiile posibile de intervale, ceea ce nu justifică respingerea termenului [originar] de *m.*; dimpotrivă, el ar putea să determine și pentru *m. de orgă* căutarea altor combinații intervalice, a căror eficiență coloristică ar putea fi tot atât de nouă, de aparte ca și aceea pe care o dovedesc vocile bazate pe *m. din textura pianului sau a orch.*“ (Erpf). **4.** (it. *mistione*). După Artusi, un amestec al modului (1, 3) cu plagalul său sau dintre diferite moduri = *tonus mixtus* (v. tonus (II, 2); în sens monodic\*, imixtiunea formulelor (1, 3) specifice într-un mod străin, inclusiv

cu schimbarea finalei\* (în atacurile sale contra lui Monteverdi și a altor „moderni“, Artusi denunță abuzul schimbărilor de moduri în această manieră); în sens polifonic\*, dispunerea autenticului și a plagalului aferent la cele două voci (2) – tenor(2; 3) și sopran (3) – hotărâtoare pentru modul predominant în structura polif.

*Bibliogr.:* Erpf. H., *Studien sur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927. (G.F.).

**mod** (< lat. *modus* „măsură, regulă, fel“) **1.** Formă superioară de organizare a materiei muzicale la nivelul parametrului\* înălțime (2), prin dispunerea și succedarea ierarhizată de sunete\* și raporturi intervalice (v. interval); *m.* funcționează – asemenea unui sistem cu autoreglare – pornind în genere de la constantele și variabilele ce decurg din influența unui element cu efect centripetal (centru modal, finală\*) și/sau din aceea a unui cadru spațial de congruență (terță\*-tricorn\*, tetracord\*, octavă\*-octacord\*). Aceste elemente, în același timp organizatoare (deci relativ statice) și cu rol de autoreglare (deci preponderent dinamice), nu contrazic implicațiile – încă neelucidate – ale formulelor (I, 3) melodice, care, înaintea afirmării oricăror concretizări grafice sau scalare, au deținut și au reușit să-și mențină și după aceea – uneori prioritar (ca în ehurile\* biz.) – menirea funcțională și determinatoare. ■ În ceea ce privește geneza *m.* nu se face suficient distincția între o atitudine *organicistă* și una *organizatoare*. Cea dintâi se întemeiază pe recunoașterea, într-un plan *instinctiv* și de durată imemorială, a rolului ce revine „afinităților“ dintre sunete, fie în baza desenului pregnant al formulelor, fie în aceea a forțelor pe care le declanșează tensiunea (chiar micro-tensiunea, ca în cazul *ictus* (3)-ului) dintre sunete în mișcarea lor (suportul teoriilor atracționiste și energetice\*), fie în aceea a percepției subconștiente a consonanței (v. consonantic, principiu) sau a (echi-)distanțelor (v. distanțial, principiu) ce se instaurează, începând de la nivelul structurilor minimale (bi-, tri-, tetra-, penta-, hexacordice\* ca și bi-, tri-, tetra-, penta-tonice\*) și continuând chiar la acela maximal al heptatonicelor\*. De remarcat că, evocate în legătură cu stadiile și situațiile de primitivitate ale muzicii, aceste principii beneficiază de o firească punere în ecuație în exclusivitate aproape de către muzicologia\* modernă, mai ales cea de orientare comparatistă (v.

etnomuzicologie). Cea de-a doua atitudine se întemeiază pe recunoașterea, într-un plan rațional, a rolului organizator al cadrelor de congruență cum sunt: terțele și cvintele (în sistemul chinez), tetracordul (în m. gr.), octava cu subdividerea sa în tetracord și pentacord\* (în m. medievale); de aici, afirmarea imediată a centrelor de referință: *mese\**, finală, *confinalis\**, tonică\*, dominantă\* etc. Îndeajuns de vechi și reflectând în egală măsură apariția însăși reflecției despre structura muzicală în culturile până acum cunoscute și studiate, fără să fi înlăturat, cum spuneam, datele instinctiv-empirice (subsumate, esențializate dar și lăsate doar pe seama mnemotehnicii, ca de ex. silabizările de felul *to-te-ta* ale teoriei gr. – v. greacă, muzică-*noane*, sau al tereremurilor biz. – v. și cratimă (1), aceste organizări în spațiu\* ale structurii modale au reprezentat un pas înainte pe calea sistematizării m., în lumina unei atitudini cu marcate predispoziții raționale. Speculativul a ocupat un loc preferențial înăluntru amintitei atitudini, sprijinit de altfel și pe dezvoltarea continuă a notației\* muzicale, începând cu ant. gr., trecând prin ev. med. și prin Renaștere\* și sfârșind, după o predominare a fizicalismului (de c. două sec.), cu epoca modernă (cea din urmă canalizând organizarea spațială a factorilor de congruență spre o strategie de tip geometric: proporții (1, 3), simetrii\*, complementaritate). Pusă în fața alternativei *pro* sau *contra* formulelor, exegeza actuală înclină pe alocuri spre ideea acțiunii *formative* și permanent dinamice (și nu doar mnemotehnice) a formulelor. Cadrele tradiționale de congruență apar, în consecință, numai ca expresii spațializate, căzând în sarcina grafiei, ale mobilității interioare a substanței. Dar chiar și în această ipoteză, nu trebuie eliminat aportul operării fructuoase cu însăși aceste elemente proiective, atâta timp cât simulacrele – numite tetracord, pentacord, octacord – și uneori numai ele sunt, ca în mișcarea browniană, accesibile practicianului și nu o ideală sau chiar ipotetică, invizibilă existență a formulelor – molecule. Or, tot notația este aceea care, în diversele ei înfățișări istoric-geografice, a declanșat noianul de speculații teoretice ce au contribuit enorm la punerea în evidență a structuralității m. prin proiecție spațială, atribute modale devenind și starea autentică și plagală, succesiunea de tonuri\* și semitonuri, diviziunile (4) microintervalice\*, sunetele de referință, *clausulae\**-le, sau, mai târziu, cadențele (1). În felul acesta și, uneori, dincolo de organicitatea lor

privind dirijarea unei muzicalități primare, formulele au cedat în favoarea schemei, au fost împinse în sfera inferioară a învățării muzici, refuzându-li-se, de ce să nu recunoaștem, pentru multă vreme statutul unui semn muzical definitoriu. Ar fi fost totuși posibilă fără această geometrizare, proprie cu precădere culturii europ., atingerea acelei faze necesare de raționalitate sub imperiul căreia a stat evoluția muzicii din ultimul mil.? 1. în noțiunea gr. a armoniilor (III) este cuprinsă organizarea într-un tot a unui material sonor unitar, pornind de la cadrul tetracordal. Dacă „armonia“ se referă totuși în intervalul de octavă, atunci am putea admite că reunirea a două tetracorduri de același fel (doric pe *mi*, frigid pe *re*, lidic pe *do*), într-o succesiune descendentă, în cuprinsul acestei octave, ar echivala cu ceea ce înțelegem astăzi prin m., prin scara acestuia. Dacă însă m. gr. erau „formulare“, cum crede Chailley, atunci pentru sistematizarea pe baza octavei a materialului melodic se recurge, în chip excepțional, la mecanismul *tropos\**-ului. Supraunitatea sistemului modal este conferită în *systema teleion\** de succesiune, în aceeași ordine descendentă, a sunetelor luând ca unic etalon tetracordul doric, ceea ce probează, odată în plus, rolul fundamental al tetracordului. V. greacă, muzică. 2. În noțiunea de eh\* a muzicii biz. sunt cuprinse în egală măsură aspectele scalare ale acestor m. și – într-o stare perfect conservată până în muzica psaltică – aspectele formulare, apropiate principiului *maqam\**, fără de care aceste m. nu pot fi nici cunoscute și nici practicate. La început în număr de opt (conform octoehului), punând accentul în chiar sistematica lor pe autentic și pe plagal – preluând, se vede, ideea de hipo\* din armoniile gr. – aceste ehuri sunt într-un număr mult mai mare, ținând și de apartenența lor la stilurile\* stihiric, papadic și irmologic. Se spune, pe bună dreptate, că sursa originară a acestor m. este muzica siriacă și unele moșteniri micro-asiatice și din Orientul Apropiat, la care se adaugă influențele târzii arabe, persane și tc. (culminând în sec. 18). Nu se poate contesta totuși, mai ales în ceea ce privește teoretizarea acestor m., subterana dar constantă înrâurire a teoriei gr. O adevărată emulație a avut loc între teoreticienii ev. med. occid. și ai celui biz., cu deosebire între umaniștii renascentiști ai ambelor zone culturale în a raporta realitățile modale la sistematizările elinilor. Dacă occidentalii au preluat din E continentului sistemul celor opt m. (gr.

*deuterus*) sau termenii de *authentus* (gr. *autentos*) și *plagijs* (gr. *plaghios*), bizantinii au preluat, dincolo de ceea ce ei înșiși cercetaseră în vechile scrieri și mss., „elenizările“ operate în occid.: etnonimia **m.** (doric, frigic, lidic, mixolidic). Însăși conceperea *ascendentă* a **m.** medievale, ce se instaurează și în muzica biz., deși nu a primit până acum o explicație definitivă și unanim acceptabilă, pare să nu fie străină de izvoarele orient, ale muzicii biz. dar nici de cele târziu romane elenizate (Boethius), care la rândul-le părăsiseră, sub presiunea aceluiași extrem de prolific Orient, fundamentale clasicismului elin. 3. (lat. *modus*; it. *modo*; fr. *mode*; germ. *Tonart, Modus*; engl. *mode, key*; rus. *ëää*) organizarea înălțimilor într-o succesiune ascendentă pe baza înălțurii în cadrul octavei, considerată însă permanentă ca un cuplu pentacord + tetracord sau tetracord + pentacord, proprie muzicii gr. și celei occid. până la cristalizarea tonalității (1). ■ O discuție cu privire la etimologia și înțelesurile termenului **m.** și ale celor sin. acestuia are o importanță nu doar istorică ci și una ontologică, dată fiind implicarea lor și mecanismele pe care le-au declanșat în gândirea muzicală modernă. După ce Boethius (*De institutione musica*, IV, 15) întrebuițează denumirea de *modi* pentru *tropi* sau *toni*, adică pentru genul de octavă al armoniilor gr., ev. med. a aplicat termenul *modus* pentru aceleași „decupări“ octaviante ale scării generale diatonice\*, dar și pentru gruparea în formații de cvartă-cvintă (*species diatessaron*) sau cvintă-cvartă (*species diapente*) a materialului melodic. Structurile astfel concepute au devenit **m.** ev. med. occid. Dată fiind indecizia terminologică dintre *modus* și *tonus*, în țările de lb. lat. a fost preluată în general denumirea de **m.**, iar în cele în care stăpânesc lb. germanice aceea de „ton“ (de unde în germ. familia noțiunilor *Ton, Tonart* și *Tongeschlecht*; se remarcă totuși în vremea din urmă preluarea, chiar și în muzicologia germ., a lui *Modus* – de ex. la Bernhard Meier). ■ Pare neîndoielnic astăzi faptul că și **m.** occid. au evoluat de la formula melodică spre scară. Mai departe și după modelul octoehului bis., **m.** occid. vor fi tot în număr de opt, menționate fiind pentru prima dată ca atare la Aurelianus Reomensis (*Musica disciplina*, scrisă c. 850; cap. 8–18. GS I, 39 b ff: – v. și tratatul tipărit sub numele lui Alcuin, GS I, 26 f). Inițial se pare că au fost numai patru: *protus, deuterus, tritus, tetrardus* dar, având un ambitus de decimă\*, s-a impus necesitatea subîmpărțirii lor în autentice și plagale

(primele purtând numerele de ordine 1, 3, 5, 7 iar celelalte 2, 4, 6, 8). Genul de octavă, cel aplicat de Boethius, se convertește – în ciuda autorității teoreticianului și a susținerilor sale – într-o schemă ce asociază, e adevărat, în cadrul octavei în principiu, cvarta cu cvinta, sau invers, în așa fel încât două **m.** (autenticul și plagalul aferent) au ambitus(2)-uri și *repercussae* diferite dar aceeași *finalis*. În funcție de succesiunea tonurilor și semitonurilor, se disting trei specii tetracordale și patru specii pentacordale:

1. <i>species diatessaron</i>	1–½–1
2. <i>species diatessaron</i>	½–1–1
3. <i>species diatessaron</i>	1–1–½

1. <i>species diapente</i>	1–½–1–1
2. <i>species diapente</i>	½–1–1–1
3. <i>species diapente</i>	1–1–1–½
4. <i>species diapente</i>	1–1–½–1

Fiecare **m.** se constituia pe câte o specie de cvartă și de cvintă, astfel încât, în cazul autenticului, cvarta (tetracordul) se află în partea superioară iar, în cazul plagalului, în partea inferioară. Această dispoziție alternantă a celor două specii îi conferă **m.** caracterul neconfundabil, hotărându-i întreg sistemul tonurilor de referință: astfel, deși se sprijină pe același gen de octavă (*re-re*<sup>1</sup>), doricul (*protus authentus*) și cu hipomixolidicul (*tetrardus plagius*) nu sunt identice. Numele gr. aplicate **m.** medievale apar prima dată la Pseudo-Hucbald (*De alia musica*). Datorită însă confuziei dintre genul de octavă și scările transpozitorii gr., și **m.** octaviante în accepția medievală, precum și a schimbării de sens (sensul ascendent), etnonimia celor din urmă nu mai desemnează aceeași zonă a diatoniei. În sec. 16, celor opt **m.** li se adaugă încă două autentice și două plagale, căutându-se pentru acestea nume din aceeași lume a triburilor eline: eolic (respectiv hipoelic) și ionic (respectiv hipoionic); ionicul reprezintă poate, și o asimilare a omonimului ordin din arhitectură, fără, desigur, acoperirea și cu sens etic a repsectivei noțiuni, raportate la ceea ce credeau cei vechi despre virtuțile tribului atic. După Glareanus (*Dodekachordon*) situația structurală a **m.** este următoarea:

numele	starea	nr. tonului	nr. orig.	specie diezesar.	specie diu pente	ambitus	finalis	rec.perc.
doric	aut.	1	protus	1	1	re-re <sup>1</sup>	re	la
hipodor.	pl.	2		1	1	la-la <sup>1</sup>	re	fa
frigic	aut.	3	deuterus	2	2	mi-mi <sup>1</sup>	mi	do <sup>1</sup>
hipofr.	pl.	4		2	2	si-si	mi	la <sup>1</sup>
lidic	aut.	5	tritus	3	3(4)	fa-fa <sup>1</sup>	fa	do <sup>1</sup>
hipolid.	pl.	6		3	3(4)	do-do <sup>1</sup>	fa	la
mixolid.	aut.	7	tetrardus	1	4	sol-sol <sup>1</sup>	sol	do
hipomixol.	pl.	8		1	4	re-re <sup>1</sup>	sol	do <sup>1</sup>
eolic	aut.	9		2	1	la-la <sup>1</sup>	la	mi <sup>1</sup>
hipocool.	pl.	10		2	1	mi-mi <sup>1</sup>	la	do <sup>1</sup>
ionic	aut.	11		3	4	do-do <sup>1</sup>	do	sol
hipolon.	pl.	12		3	4	sol-sol <sup>1</sup>	do	do

În practică, în ciuda sistematizărilor scalare, octaviante, ambitus-ul *m.* ajungea până la o nonă\* sau o decimă: cu un ton sau o terță sub finală și o octavă peste aceasta, în cazul autenticului, cu o cvartă sub finală și o sextă\* sau septimă\* peste aceasta, în cazul plagalului. Insistând într-o zonă sau alta (în funcție de *finalis*), o melodie este considerată ca aparținând fie autenticului fie plagalului. ■ Apărută în condițiile monodiei\* medievale, teoria *m.* este aplicabilă, chiar și în condițiile muzicii polif., cu deosebire unei singure voci (2): de obicei *tenor* (3)-ul sau *sopranul* (3). În general, regulile contrapunctului\* au alte baze (cele ale consonanței\* și ale conducerii vocilor) decât bazele structurilor interioare ale *m.* În plus, renunțarea treptată, în însuși procesul polifonizării (v. *musica ficta*), la caracteristicile intervalice și funcționale modale, avea să îndrepte textura muzicală spre dualitatea major\*-minoră\* cu toate implicațiile decurgând din aceasta. Este și momentul în care se produce și distanțarea terminologică de vechile *m.*, împinse în trecut și devenite astfel *m.* „eclesiastice“ (germ. *Kirchentöne*). Totuși, cercetările mai noi relativează dacă nu chiar rectifică această optică, socotind cea *dispositiones modorum* a sec. 16 ca fiind o realitate a facturii polif. (Hermelink), iar *clausulae-le* modale ca ținând seama încă, în același sec., de cuplul autentic – plagal (Meier). 4. Organizări ale înălțimilor în ordine în general heptatonică, parțial diatonică și parțial cromatică\*, în ariile de cultură muzicală indiană, persană, arabă și tc., ceea ce mai este cunoscut și sub numele de

*m. orientale*. Două caracteristici sunt relevante în legătură cu aceste *m.* – ceea ce le deosebește în special de *m.* (3), dar le apropie într-o câțva de *m.* (1) și de ehuri: acțiunea principiului *maqam* și intervenția microintervalor\* (într-o cultură sau alta ca și în epoci succesive) din divizarea octavei. Reperete rămân, ca în majoritatea sistemelor modale, pilonii octavei – implicând și sprijinul pe finală și tetracordul. Mai vechi se pare decât impactul teoriei gr. asupra muzicilor Orientului Apropiat (cu toate că nu trebuie exclusă preluarea – probantă istoric – de către acestea a pitagoreismului sau a aristoxenismului, știut fiind că, nu numai prin Boethius și Quintilian, ci și prin scriitorii persani și arabi au fost transmise teoreticienilor Europei medievale și renascentiste cu deosebire procedeele de divizare a intervalor), *m. orient.* au acceptat de la început atât octava cât și tetracordul drept cadre de congruență. O teorie a etosului\* poate fi descifrată și aici, *m.* nefiind legat numai de *ethos* ci și de ordinea cosmică, cu accent suplimentar, specific orient., pe ceea ce am numi astăzi psihologic, pe distingerea de subtile determinări temperamentale și stării sufletești în calitatea lor de componente morfologic-muzicale (ceea ce, să recunoaștem, a dat noi impulsuri ezoterismului medieval). 5. Contextul intonațional al melodiei folc., determinat de scară, ambitus, finală, cadențe interioare și terminale, stabilitate și fluctuație a treptelor, implicat de conturul (ca sumă a formulelor melodico-ritmice) și fluxul melodic descendent și ascendent. Este o definiție ideală și în același timp prolixă. Ideală pentru că, privind

cvasitotalitatea datelor microstructurale ale produsului folc., ea nu se aplică, de la înălțimea abstracțiunii ei, nici unei entități muzicale constituite și prolixă pentru că, din latură sistematic-epistemologică, mizează mai mult pe dezideratul elucidării tuturor acestor date în singularitatea și, cu deosebire, în contextualitatea lor (ceea ce în demersul practic-analitic nu s-a făcut, evident, niciodată în chip concertat). Conștientizarea spațiului modal al muzicii folc. pornește nu de la preconcepte, de la scheme și reguli, ci, ca întreg materialul pe care îl reprezintă, de la organicitatea acestuia. Este poate una dintre explicațiile mai firavei conceptualizări a întregului domeniu al muzicii folc., care, din perspectiva culegătorului (v. culegere) și a cercetătorului etnomuzicolog nici nu reprezintă problema principală. O altă explicație este aceea a lipsei punților de legătură cu tradițiile constituite ale teoriei europ. a **m.** (**I**, **1**, **2**, **3**), folclorul\* și sistemul său modal fiind, indiferent de ascendentul mai mare sau mai mic pe care l-au avut culturile superioare asupra sa, prin definiție spontan, instinctiv, nepragmatic. Aici acționează legile consonanței și ale distanței, ale afinității lor (implicit atractive) dintre trepte, în cadrul unor formații melodice care, chiar dacă prin șirul de sunete ating heptatonica, prin osatură și prin forțele interioare își dezvăluie, dimpotrivă, originile pentatonică. De aceea, în **m. pop.** este dificil, dacă nu imposibil, a găsi principii ordonatoare ce țin de marele ambitus (de octavă, nonă sau decimă), de dipolaritatea autentic-plagal (deși încercări de acest gen nu lipsesc – ex. I. Husti), de raportarea materialului melodic la o dominantă, la o *repercussa*; dimpotrivă, cu mult mai influente sunt finalele, tendința lor coagulantă pentru restul materialului manifestându-se frecvent în cadrul unui ambitus restrâns, mai ales de cvintă (cadru ce ce se „deplasează” odată cu centrul – cum arată Paula Carp, Husti, Eugenia Cernea – ceea ce transformă în finale succesive inclusiv acele trepte care, la cadențele interioare, ar putea fi interpretate ca *repercussae*). Cu toată importanța lor funcțională, finalele unei melodii nu definesc întotdeauna – și tocmai datorită labilității lor – finala **m.**). Efectul concret al acestei incompatibilități sistematice a **m. pop.** față de sisteme constituite, cum sunt cele ale **m.** (**I**, **3**), s-a

răsfrânt asupra transcrierii (**2**) melodiilor pop. Din motive de comparativă și urmându-i probabil pe Lach și Hornbostel cu ale lor *Gebrauchstonleiter* (germ. „scări uzuale”), Bartók propusese transcrierea melodiilor (a tuturor) ca final *sol*, ceea ce nu putea să constituie, evident, un mijloc de desemnare a apartenenței lor la un anume **m.** diatonic originar, pentru a nu mai vorbi doar de minimul beneficiu metodologic în stabilirea înzidirilor melodico-ritmice, a variantelor (**I**, **1**). Resimțindu-i-se schematicismul, sistemului de notare cu finala *sol* i s-au adus în muzicologia românească importante amendamente sau s-a procedat chiar la înlocuirea lui. În prima ipoteză, Drăgoi a propus notarea melodiilor, „majore” cu finala *sol* iar pe cele „minore” relative\* cu finala *mi*. În a doua ipoteză, s-a propus considerarea sfârșitului melodiei ca fiind acela ce posedă finala reală a **m.**, în sens medieval, dar cu deosebire elin (Breazul), considerându-se melosul pop. românesc ca având, prin numeroase trăsături (între care și profilul său precumpănitor descendent) atribute și o filogenie traco – elină; pornind de la constatarea lui Brăiloiu că, în funcție de locul picnoului\*, principalele pentatonici sunt perechile pe *mi* și pe *re* și perechile pe *sol* și pe *la* și acceptându-se ideea osaturii pentatonice a **m.** heptatonice, s-a optat în transcriere pentru aceste finale. Mai realist decât alte modalități de notare a finalelor, nici acest sistem nu a făcut lumină deplină în natura, organizarea și filogeneza **m. pop.** În terminologia analitică se întâlnesc cu toate acestea expresii ca: sextă dorică, cvartă lidică, septimă mixolidică, secundă (sau cadență) frigidă etc., expresii care, prin convenție, raportează particularitățile modale ale muzicii folc. în exclusivitate la teoria **m.** (**I**, **3**). O altă problemă ce se găsește numai în faza de început a investigațiilor este aceea a formulelor modale, într-un domeniu în care, chiar dacă formula nu are un caracter normativ sau mnemotehnic, ca în întreg ev. med., are oricum unul generativ și modelator. S-au pus astfel formulele în legătură cu baza pentatonică a **m.** (prezența acestora fiind marcată de anume intervale – Brăiloiu) dar și cu funcția lor arhitectonică (Emilia Comișel), cadențial-funcțională (Mîrza) și chiar general-intonațională (Husti). O categorie a **m. pop.** mult controversată este aceea a **m.** cromatice, considerate fie constitutive în chiar folc. arhaic, și

având în acest caz ca element definitiv secundă\* mărită (Ciobanu), fie de proveniență orient., biz., sau chiar cultă occid. În realitate, marea majoritate a **m.** constituie pe aceeași finală, prin conexarea disjunctă (v. conjunct) a unor elemente-cadru, de tipul tricordului sau tetracordului natural (ex. tetracordul doric + ionic; lidic + doric etc.) sunt **m.** cromatice [v. **m.** (1, 9)]; tot astfel, fluctuația unor trepte, ce nu indică la un moment dat simpla situație de instabilitate a pienui\*, canalizează în această măsură **m.** diatonice spre cele cromatice. ■ Readucerea modalului în orbita interesului componistic s-a făcut în primul rând pornind de la constatarea naturii modale a muzicii pop. Cântecul și dansul\* pop., cu structurile lor fruste, ingenue și aparent inedite la scara valorilor stilistice din imediata apropiere, devenind substanța unei muzici care, în spirit și mijloace, se îndepărta treptat de canoanele tradiționale (Liszt, Chopin, Brahms, școlile naționale din sec. 19 și 20), aliniau factura muzicală multivocală\* la sugestiile liniei melodice pop. Primul dintre obstacolele ce trebuiau înlăturate era acela al armonizării\* **m.**, în condițiile predominării unui concept care, născut din însăși negarea prin omofonie\* a vechii polif. modale, nu oferea în acea fază (armonia (III, 1) clasic-romantică) decât prea puține soluții practice. Empirismul disocierii în melodic a caracterului modal i s-a adăugat empirismul constituirii unei armonii modale. Nici vechea polif., ea însăși neconformă cu melodia pop., și nici încercările de armonizare – târzii și dogmatice – ale cântului greg. (întreprinse de Școala Niedermeyer) nu au netezit calea unei armonizări modale eficiente, artistice; în afara Școlii Niedermeyer, a unui Respighi sau Stravinski (în faza ultimă a creației sale), muzica greg. nici nu a fost ținta unui interes major care să fi determinat un curs viabil al utilizării modalului, comparativ aceluia declanșat de muzica pop. La rândul lor, armonizările de muzică biz. (datorate unor Kiriac și P. Constantinescu, ce se numără printre primele în Europa) țin seama mai curând de experiența tratării modalului din sfera muzicii pop. – muzică cu care, nu doar prin monodismul ei funciar, cea biz. se și înrudește. Abia școlile naționale ale sec. 20, depășind etapa unui armonism dominant și exclusiv, făcând apel la polif. și în speță la liniarism\*, imaginând structuri autonome în care

*esențele* unui **m.** se pot regăsi la toate dimensiunile și pot influența toți parametrii discursului, au redat modalului, chiar dacă disociat de fundamentul său melodic strict (ex. citatul folc.), un statut independent, l-au pus la temelie a unei direcții însemnate de gândire muzicală modernă. 6. Deși, în sine, pentatonica este considerată un sistem (II, 4), se întâlnește, în limbajul uzual, termenul de **m.** pentatonic, paradoxal, tocmai formațiile cantitativ inferioare acesteia, prepentatonicele, sunt desemnate prin expresia **m. prepentatonice**. 7. Sin. gamei prin tonuri întregi, gama hexatonică\*. 8. Mai vechi decât se crede îndeobște, întâlnit la Glinka, la Rimsky-Korsakov și la Ciaikovski, **m. ton-semiton** pare să aibă origini armonice, mai precis în cromatizarea discursului de această factură. Totuși, frecvența sa în muzica modală a sec. 20 îl apropie încă mai mult și pe bună dreptate, de sfera conceptului modal (la Bartók, Enescu, Messiaen – cel din urmă integrându-l sistemului său de **m.**). **M. ton-semiton** (abrev.: *t-s*) traduce într-o schemă sintetică intervalica specific modală prin tonul\* constitutiv și prin semitonul\* de conjuncție, provenit în același timp din pienui\* și din oscilația treptelor modale: formula cromatică întoarsă (v. cromatism) devine un element cu adevărat formular, vehiculat al acestei microstructuri cromatice. 9. Unii cercetători, străini și români (Emilia Comișel, Ileana Szenik) numesc **m. acustice** trei **m.** având următoarea scară, de două ori transpozabilă: 1) *do, re, mi, fa diez, sol, la, si bemol, do*; 2) *re, mi, fa diez, sol, la, si bemol, do, (re)* (un „major melodic“) și 3) *mi, fa diez, sol, la, si bemol, do, re (mi)* (denumit de Pfrogner și **m. istic**). Coincidența apariției în scară a sunetelor *fa diez* și *si bemol* – aceleași pe care le generează seria armonicelor\* superioare – nu justifică, terminologic, desemnarea acestora ca **m. acustice** (au fost propuși, în compensație, termenii de **m. infradiatonice** – Bardos, sau **metadiatonice** – Chircoiașiu); ele sunt **m. (1, 5) cromatice naturale**, cu puternice rădăcini în folc., rezultând din asocierea de tetracorduri alogene. 10. Entități intervalice fixe, constituite inițial și de regulă în cuprinsul octavei, grupate, în unele situații, în funcție de anume scheme geometrice și supuse unor operații permutaționale și de transpoziție limitată (redistribuire spațială a elementelor componente ce poate avea ca efect și apariția unor



formații neoctaviante), proprii compoziției (2) contemporane. M. sintetizate, cum a numit W. Berger aceste structuri-entități, concentrează o întreagă experiență a modalului și se constituie într-o replică importantă din punct de vedere normativ la adresa sistemului (II, 5) dodecafonic-serial. Cu sistemele (II, 2) modale tradiționale, m. sintetizate au, ca principală legătură, preeminența intervalică (după cum opiniază Vieru), vădind

chiar unele proprietăți formulare, asupra imaginii succesiunii treptelor (scara). Cealaltă legătură o constituie centrarea – în cdrul octavei – pe o „finală” sau pe mai multe puncte de referință (ceea ce le opune hotărât atonalismului\*). Legătura cu ansamblul de operații ale dodecafoniei\* și serialismului\* se întvede într-o anume autonomie de care beneficiază fiecare element al seriei modale (fapt ce nu contrazice, chiar și în

## Modus primus:

Longa (imperfecta) - Brevis



3 2 2 2 2

## Modus secundus:

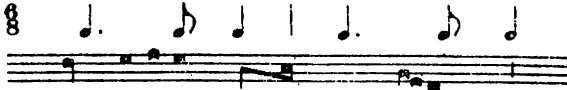
Brevis - Longa (imperfecta)



2 2 2 2 3

## Modus tertius:

Longa (perfecta) - Brevis (recta) - Brevis (altera)



1 3 3 3

## Modus quartus:

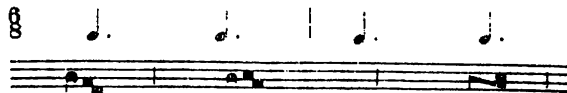
Brevis (recta) - Brevis (altera) - Longa (perfecta)



3 3 3 1

## Modus quintus:

Longae (perfectae)



3 3 3

## Modus sextus:

Breves (rectae)



4 3 3

Mod (III)

aceste condiții, influența, și nu doar simbolcă, a centrului modal); de aici tronsonarea segmentelor modale (ce a intervenit indubitabil în urma asimilării tehnicii similare weberniene); de aici tendința supunerii acestor tronsoane unor procedee care să ducă finalmente la atingerea totalului cromatic (principalele procedee fiind acelea ale complementarității și ale transpoziției limitate, procedee ce asociază, de ex., sunetele **m.** originar și pe acelea rezultate din inversarea acestuia, dar și diversele tronsoane, rezultate din materialul de bază, în diverse alte combinații). Între formațiile modale ce au premers, istoric și constructiv, **m.** sintetizate se numără gama hexatonică, **m. t-s, m.** cromatice și cele așa-zise acustice. **M.** create de Berger, pe baza secțiunii de aur\*, sunt **m.** de tip sintetic, iar sistemul lor devine o expresie convingătoare a reevaluării gândirii de veche sorginte modală. **II.** Stare majoră\* sau minoră\* a tonalității (1) în sensul ei restrâns = **m.** major, respectiv **m.** minor; gen (**II**) al tonalității. Termenii în sine provind din lb. romanice și nu din teoria modală a intonaționalului, ci din **m.** (**III**) ritmice [v. și *prolatio* (2)]. Singură lb. germ. a păstrat termenii *dur* și *moll*. Genul tonalității (2) este determinat de poziția terței față de tonică\*. Starea majoră sau minoră a **m.** (**I, 3**), deși o realitate, este aplicată prin retropolare în raport cu gândirea veche, căci caracteristicile acestora erau hotărâte de câte un interval aparte; înserarea ionicului și a eolicului în sistemul lui Glareanus au impus și terța mare și mică drept caracteristice, rămânând finalmente singurele intervale care „au făcut carieră” după restrângerea tuturor **m.** la cele două amintite, mai bine zis, la dualitate tonală. **III.** (în *Ars Antiqua*) Schemă ritmică aplicată unei compoziții (1) și care nu se schimba în cuprinsul unei voci (2). Una dintre noțiunile foarte puțin clarificate și intens controversate ale teoriei\* muzicii, **m.** se bazează pe cele două valori\* ritmice, *longa*\* și *brevis*\* (v. *breve* (2)), derivate, după unii teoreticieni, din valorile prozodiei\* gr. Cu ajutorul ligaturilor, în notația (**III**) mensurală (numită și notație modală), **m.** puteau fi supuse combinațiilor, prin treceri de la un **m.** la altul în conformitate cu așa-numita *ordo*, ce arăta frecvența și succesiunile schimbărilor schemei ritmice la bază (până la o pauză\* ce reducea formula schemei inițiale). Cele șase **m.** (ex.), stabilite în sec. 13, au fost

categorisite în *modi perfecti* și *modi imperfecti*; la primele, valoarea de început corespundea aceleia de încheiere, la celelalte, aceste valori erau necorespondente. ■ În sec. 15–16, noțiunea servea, alături de *tempus* [v. timp (1)] și *prolatio* la stabilirea mensurii (2). Astfel relația dintre *maxima*\* și *longa*\* închipuia *modus maior* (*major*) (*m. maior perfectus*: 1 *maxima* = 3 *longae*; *m. maior imperfectus*: 1 *maxima* = 2 *longae*), iar relația dintre *longa* și *brevis* închipuia *modus minor* (*m. minor perfectus*: 1 *longa* = 3 *brevis*; *m. minor imperfectus*: 1 *longa* = 2 *brevis*). Ideea de perfecțiune era, se știe, ezoteric atașată în ev. med. aceleia a simbolului numărului trei, de unde prevalența ternarului\* asupra binarului\*. ■ Aflăte în fond, ca și sistemul gr. al picioarelor (1) metrice sau sistemele (**II, 6**) descoperite în folc., sub incidența unui principiu cantitativ de organizare a duratelor (deși raportul dintre valorile lungă și scurtă, constituit într-un șir discret, premerge sistemului divizionar al sec. 17–18), **m.** ritmice medievale sunt expresia perenității acestui fel de gândire *cu* și *asupra* duratelor. Existența sa latentă revine periodic la o viață istorică reală, ca de ex. în **m.** ritmice ale lui Messiaen. Surprinzătoare în cazul celor din urmă este nu atât recurgerea la valorile indivizibile (fiind mai aproape deci de sistemul ant. sau de acela *parlando giusto*), valori ce proliferază, dimpotrivă, prin adăugare, cât gruparea lor în entități imuabile – **m.** ritmice –, probând reafirmarea în muzica sec. 20 nu numai a constructivismului ci și a unui de mai înainte așteptat spirit normativ. (G.F.)

**moderato** (cuv. it. „moderat”), indicație de tempo (2), care utilizată singură, desemnează o mișcare moderată, aproximativ între *allegro*\* și *andante*\*. Apare adesea lângă un alt termen de mișcare, reducând din efectul acestuia. Astfel, *allegro m.* este mai puțin repede decât *allegro* și *andante m.*, mai puțin rar decât *andante*. Abrev. *mod.* (B.C.)

**modernă, muzică** ~. Opoziția între modern (cu conotația sa de „nou”) și tradiție apare cu regularitate, în ipostaze diferite, în istoria muzicii: *Ars nova* versus *Ars antiqua*, *stile moderno* sau *nuovo* versus *stile antico* (Caccini, *Le nuove musiche*, 1601, de asemenea în alte scrieri din sec. 17), *Seconda prattica* versus *Prima prattica* (Monteverdi) etc. În măsura în care, în anumite

perioade, termenului de *clasic* i se atribuie sensul *vechi* sau *academic* în arte sau literatură, lui i se va opune un altul, semnificând *noutatea*, *modernul*. Astfel vor apare mișcări precum „Querelle des anciens et des modernes“ (Franța, sfârșitul sec. 17) sau romantismul german (sfârșitul sec. 18) ca opoziție tipologică la clasicism\*. Termenul de *modern* apare în teoretizările muzicale de la începutul sec. 19, în replică la noțiuni precum clasic, antic, medieval, fără să desemneze un stil anume, ci doar folosit în sens cronologic (v. E. Hanslick, 1848; criticul vienez va scrie mai târziu despre „opera modernă“ referindu-se la perioada de la Gluck până în contemporaneitatea sa). Astfel se configurează un concept ce semnifică noutatea valorizată pozitiv: noul este echivalent cu progresul artistic. R.Schumann, J. Brahms sau R. Strauss sunt salutați de diverși critici ai sec.19 drept compozitori moderni. P. Hindemith devine – în opinia lui H. Mersmann – exponent al *m.m.* în jur de 1930. Doar odată cu răspândirea conceptului de „muzică nouă“, după 1950, precum și a celui de muzică postmodernă\* (la sfârșitul anilor '60), asocierea între modern și nou (=contemporan) în critica și estetica muzicală\* își pierde din semnificații. S-a formulat și perspectiva potrivit căreia, ca epocă delimitată istoric, modernul marchează muzica între sfârșitul romantismului\* și afirmarea „muzicii noi“, așadar între 1890 și primul război mondial, cu prelungiri în anii '20 (v. C. Dahlhaus). S-ar încadra aici nu numai curentele verismului\*, impresionismului\*, neoclasicismului\*, dar și expresionismului\* sau futurismul (ultimele două fiind revendicate de alții drept „muzică nouă“). La nivelul limbajului muzical, *m.m.* s-ar putea defini, ca trăsătură generală, prin depărtarea de tonalitatea\* tradițională. Extrem de diverse soluții modale (folclorice, impresioniste, neoclasice, neomodale) sau atonale (dodecafonice\*, seriale\*) sunt propuse de compozitorii moderni. Trebuie menționate, de asemenea, câteva aspecte ale sfârșitului de sec. 19 – începutului de sec. 20 ce au influențat gândirea muzicală modernă: schimbările din perimetrul științific (bunăoară apariția fonografului și impulsionarea culegerii folclorice); noile perspective ce au apropiat compozitorul european de arta extraeuropeană (contactul lui Debussy cu perimetrul asiatic la *Expoziția mondială de la Paris*, 1889);

instituționalizarea cercetării muzicologice care devine, la sfârșitul sec. 19, disciplină universitară autonomă (v. muzicologie), inclusiv în reviste de specialitate, societăți muzicale, congrese internaționale etc.; modernizarea comercializării și difuzării muzicii prin legalizarea dreptului de autor – bază a industriei muzicale moderne. Pentru a observa nuanțele conceptului de *m.m.* și modalitățile în care a fost folosit în literatura muzicologică a sec. 20, se impune clarificarea noțiunilor de *muzică nouă* și de *avangardă*. Conceptul de *muzică nouă* (germ.: *neue Musik*, echivalent cu engl: *contemporary music* și fr.: *musique contemporaine*) provine din spațiul muzicologic de lb. germ. Apare pentru prima oară la Paul Bekker (1919), pentru a desemna muzica opusă romantismului și afirmând diverse opțiuni stilistice în contemporaneitate (vizibile în manifestările artistice ale *Societății Internaționale de Muzică Contemporană* din epoca interbelică). Astfel, în categoria muzicii noi din prima jumătate a sec. 20 sunt menționate în principal unele creații ale lui Hindemith, dar și orientările: expresionistă (școala a doua vieneză), folcloristă (Stravinski, Bartók), transcendentalismul lui Ives, precum și emanciparea timbrală la Varèse. Ulterior, sub influența teoretizărilor lui Th.W. Adorno (pe la mijlocul sec. 20), muzica nouă se va referi, cu mai multă precizie, la creațiile atonale\*, dodecafonice (v. dodecafonie) ale școlii a doua vieneze, iar după 1950 serial-integrale (v. serialism) ale unor Boulez, Stockhausen ș.a.; conceptul va fi folosit după 1950 pentru a distinge creațiile de avangardă de acelea moderne. Adică, într-un sens larg, avangarda și muzica nouă devin sinonime. **Avangarda muzicală**, asemenea mișcărilor similare din artele plastice și literatură, se bazează pe protestul împotriva tradițiilor, pe experimentalismul uneori dus la extrem. Se poate distinge între mișcările de avangardă „istorice“ din prima jumătate a sec. 20 (dadaism, futurism, suprarealism, bruitism) și o „neoavangardă“ plasată după 1950, cu accent pus pe negarea tradiției și a istoricității (manifestată de ex. prin serialismul integral, aleatorismul radical – v. aleatorică, muzică, muzica concretă și electronică). În muzica sec. 20, delimitările terminologice între modern – muzică nouă – avangardă – postmodern conțin o mare doză de echivoc, putând fi aplicate pe teritorii restrânse,

precum perioadele de creație ale unui compozitor sau chiar lucrări izolate.

*Bibliogr.:* Mersmann, H., *Die moderne Musik seit der Romantik*, Wildpark-Potsdam, 1928; Abraham, G., *This Modern Stuff. An Introduction to Contemporary Music*, Londra, 1939; Adorno, Th.W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, 1949 (1989); Stuckenschmidt, K.R., *Neue Musik*, Berlin, 1951; Collaer, P., *La Musique moderne*, Bruxelles, 1955; Lang, P.R. – edit., *Problems of Modern Music*, New York, 1962; Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, 1963; Xenakis, I., *Musiques formelles*, Paris, 1963; Stockhausen, K., *Texte*, vol. 1, Köln, 1963; Borris, S., *Historische Entwicklungslinien der Neuen Musik*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik, Darmstadt, Band 1, Berlin, 1965; Cage, J., *Silence*, Cambridge, Mass., 1966; Dahlhaus, C., *Klassizität, Romantik, Modernität*, în: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, ed. W. Wiora, Regensburg, 1969; Bentoiu, P., *Imagine și sens*, Buc., 1971; Borctz, B., și Conc, E.T. – edit., *Perspectives on Contemporary Music Theory*, New York, 1972; Bentoiu, P., *Deschideri spre lumea muzicii*, Buc., 1973; Borris, S., *Einführung in die moderne Musik 1900–1950*, Wilhelmshaven, 1975; Niculescu, Șt., *Reflecții despre muzică*, Buc., 1980; Danusor, R., *Modern, Postmodern, Neomodern – eine Perspektive*, în: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 7, Laaber, 1984; Berger, W.G., *Estetica sonatei moderne*, Buc., 1984; Berger, W.G., *Estetica sonatei contemporane*, Buc., 1985; Griffiths, P., *Modern Music. The avant-garde since 1945*, New York, 1985; Kamper, D. – edit., *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt am Main, 1987; Cook, N., *Music, Imagination, and Culture*, New York, 1990; Zender, R., *Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören*, Freiburg im Breisgau, 1991; Vicru, A., *The Book of Modes*, Buc., 1993; Idem, *Cuvinte despre sunete*, Buc., 1994; Meycr, F. – edit., *Klassizistische Moderne*, Winterthur, 1996; Stephan, R., art. *Moderne*, în: MGG, vol. 6, Kassel, 1997; Dibelius, D., *Moderne Musik nach 1945*, München-Zürich, 1998; Dăncănu, L., *Eseuri implozive*, Buc., 1998; Firca, Cl. L., *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900–1940)*, Buc., 2002; Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica nouă între modern și postmodern*, Buc., 2004; Firca, Șt., *Cross and Double-Reading Musical Modernism: A Palimpsestic View*, în: *Rev. Muz.*, serie nouă, nr. 4, 2005; Georgescu, C.D., „*Modern*” și „*tradițional*”. *O posibilă perspectivă a compozitorului contemporan*, în: *Rev. Muz.*, serie nouă, nr. 2, 2007. (V.S.D.)

**modern jazz**, jazzul\* epocilor *bop*\* (*be-bop*, 1944) și al celor ulterioare, spre deosebire de jazzul *New Orleans*\*. *Dixieland*\* „*mainstream*” (epoca *swing* (2) și „*rhythm and blues*”, „*rock and roll*” și „*gospel*”). **M.** utilizează o armonie (III) evoluată, linii melodice de un tip nou, ritmică\* și metrică (1) mai variată ca în trecut. (M.B.)

**modulație I.** (FIZ.) Variația în timp (după o anumită lege, corespunzătoare unui mesaj de transmis) a unuia din parametrii unui semnal purtător. În cazul semnalelor purtătoare sinusoidale, se utilizează **m. de amplitudine\*** sau de frecvență\*. În fenomenul bățiilor\* acustice are loc o **m. de amplitudine** a undei care rezultă din suprapunerea altor două de frecvență apropiată, **m.** manifestată prin întăriri și slăbiri periodice (v. perioada (2)) ale sunetului rezultat. Cercetările electroacustice arată că efectul *vibrato*\* vocal are un caracter complex, constând din variații peridoce simultane de frecvență, de intensitate\* și de timbru\* ale sunetului emis; aceste variații se repetă, în mod normal, de c. șase ori pe secundă. Diferențele de frecvență sunt de c. un semiton\* în cazul vocii umane și de c. un sfert de ton (v. microinterval) în cazul instr. muzicale la care se poate obține acest efect. Diferențele de intensitate sunt foarte mici (2–3 dB). În *tremolo*\* vocal, **m.** de amplitudine este minimă, pe când cea de frecvență mare (7–10 perioade\*/s), ceea ce dăunează calității emisiei sonore.

*Bibliogr.:* *Lexiconul tehnic român*, Buc., 1962; Traneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W., *Singing and Music*, Los Angeles, 1949; Cocchi, L., *Il canto artistico*, Torino, 1953; Husson, R., *Vocea cântată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D.U.)

**II.** Procesul schimbării unui centru tonal [v. tonalitate (2)] cu un altul sau a unei configurații modale\* [ori sonore, organizată și delimitată, indiferent în ce sistem (II)] cu o alta. **M.** este deci proprie organizării muzicale nu numai pe baza principiului subordonării sunetelor (gravitație), care reclamă un centru bine determinat și afirmat sonor (unele moduri, gamele\* sistemului tonal, sau unele configurații sonore ce posedă un centru stabil), ci și întregului sistem modal (deci și modurilor care nu sunt constituite pe o ierarhie a sunetelor). Astfel,

(Allegro con brio)

L. v. Beethoven - Simfonia nr. 3  
in Mi♭, op. 55, partea I.

Hr. (F)

VI.

Br.

Vic.

Kb.

Hr.

VI.

Br.

Vic.

Kb.

*p* cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Hr.

VI.

Br.

Vic.

Kb.

*f*

*p*

*f*

*p*

simplică schimbare a unei configurații modale cu alta, fără a implica un proces complex, se poate numi propriu-zis *m*. Ideea existenței unui proces clasic, prin care se efectuează *m*, în cadrul tonalității (1) ar putea infirma această părere. Dar tot tonalitatea ne-a obișnuit cu *m*. bruscă în care nu este implicat nici un proces tehnic ci doar unul psihologic. Și tot tonalității, prin lărgirea conceptului tonal, ne-au obișnuit cu zone tonale comune în care *m*. își pierde la un moment dat funcția, zonele tinzând spre o „nebulosă” fapt ce, până la urmă, a dus la atonalitate\* (v. și dodecafonie). Astfel, în ideea

tonalității lărgite, schimbarea unei anumite configurații sonore, care se afirmă psihologic pe o suprafață muzicală mai amplă, cu o alta, care se va afirma în continuare, implică ideea de *m*. Mergând mai departe cu raționamentul și considerând, într-o accepție europ., atât sistemul tonal cât și cel serial\*, cazuri particulare ale unui modalism lărgit, vom constata că ideea de *m*. ar corespunde și serialismului atunci când se produce o schimbare de serie\* (și nu o schimbare de formă sau transpoziție\* a seriei). Mai mult, Șt. Niculescu tratând intersecția categoriilor sintactice prin trecerea de la o sintaxă

The image displays two systems of musical notation for a string quartet, labeled 'Modulație (II)'. The first system includes staves for Hr. (Horn), Vl. (Violin), Br. (Bassoon), Vcl. (Violoncel), and Kb. (Contrabas). The second system includes staves for Hr. (Horn), Vl. (Violin), Br. (Bassoon), Vcl. (Violoncel), and Kb. (Contrabas). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'dolce'. The first system shows a transition from a major mode to a minor mode, indicated by the change in key signature and the appearance of a 'pizz.' marking in the Kb. staff. The second system continues the piece, with a '1. in F.' marking and a 'dolce' marking in the Hr. staff. The piece concludes with 'etc.' at the bottom right.

Modulație (II)

etc.

(2) la alta (cu ajutorul elementelor comune), numește un atare proces „m. de sintaxă“. Tragem de aici concluzia că **m.** în sensul larg al cuvântului, înseamnă o schimbare (tehnică și psihologică) de stare a unei configurații sonore bine afirmate (stabile) cu o alta ce se va afirma ulterior. Bineînțeles acesta este aspectul abstract al **m.**, considerând și sistemul temperat\* ca o parte a sistemului modal netemperat, ce cuprinde totalitatea muzicilor extracuropene (un sistem extrem de vast și bogat, în care **m.** acționează, în primul rând, la nivelul psihologic, presupunând un proces foarte complicat de semnificații legate de stare). ■ Practic, în muzica europ., unde termenul este folosit atât în teoria (2) muzicii (în studiul melodiei\*) cât și în armonie (III, 1-2) reclamând un proces de schimbare a centrului sonor de pe un sunet pe altul, cu sau fără schimbarea modului, distingem două aspecte: **m.** în sistemul tonal și în sistemul modal (în accepția europ.). Prin **m.** în sistemul tonal (impropriu numită *modulație*; D. Cuclin propune termenii: *tonulație* – pentru trecerea dintr-o tonalitate în alta fără a se schimba modul, respectiv: *Do-La*: tono-**m.** – pentru schimbarea tonalității și a modului respectiv. *Do-la*; **m.** pentru schimbarea modului respectiv *Do-do*), se înțelege un proces de trecere de la o tonalitate la alta ce urmează anumite reguli bazate pe înlănțuirile tonale urmărind două criterii: gradul de afirmare a noii tonalități și gradul de înrudire a tonalităților (v. cercul cuvintelor). După primul criteriu determinăm: *inflexiunea modularie* (se „atinge“ pe o suprafață mică o altă tonalitate, revenindu-se la cea de la care s-a plecat), **m. pasageră** (se ajunge între-o tonalitate care nu se afirmă, ci are doar o funcție de tranziție spre o alta) și **m. definitivă**, (unde se afirmă și se stabilește o altă tonalitate pe o suprafață muzicală mai mare). Cel de-al doilea criteriu se referă la **m.** la tonalități apropiate (deci la cele înrudite de gradul 1 – la relativă): *Do-la* și *la-Do*; la D; *Do-Sol*; la relativa D: *Do-mi*; la Sd: *Do-Fa*; la relativa Sd: *Do-re*) și **m.** la tonalități depărtate pe scara cvintelor care presupune un proces mai complex, unde măiestria compozitorului este pusă la încercare. În acest sens se utilizează diferite procedee ca: **m.** prin tonalități tranzitorii, prin progresii\* modularii melodice sau arm., prin schimbarea modului (la omonimă\*: *Do-do*), prin pasaje cromatice (cromatismul\* în armonie: a se analiza muzica lui R. Wagner, R.

Strauss etc.), prin substituirea de funcțiuni\* (prin trepte\* comune), prin enarmonie (2) (melodică sau armonică) și prin **m. bruscă** (folosind situații psihologice). ■ În sistemul modal, procesul **m.** prezintă o multitudine de posibilități. Totuși, câteva principii mai des întâlnite, considerate generale pentru modurile sferei muzicale europ., se cer menționate: inflexiunea prin trepte mobile, schimbarea configurației modului păstrându-se tonica finală\* (v. metabolă), schimbarea atât a tonicii cât și a configurației modale, **m.** prin fragmente și zone modale caracteristice sau comune etc. Dintr-un punct de vedere teoretic mai nou, în sistemul tonal și în cel modal păstrarea configurațiilor tonale sau modale și schimbarea centrului (tonicii) nu constituie o modulație ci o transpoziție (de ex.: *Do-La* = transpoziția configurației tonale model – pe sunetul *La*, de unde rezultă gama *La* major). Acest fel de a privi lucrurile ar reprezenta o extindere a concepției teoriei seriale\* asupra sistemului de organizare tonală sau modală. În sfera teoriei tonale este infirmat un asemenea mod de gândire (corect, în schimb aplicat ulterior unor practici muzicale deja constituite, dar ceea ce nu înseamnă că nu poate fi utilizat în analiza unor principii tonale), procesul **m.** definindu-se în limitele accepției clasicismului\* muzical, bazat pe culoarea particulară a fiecărei tonalități și pe latura afectiv-psihologică a modurilor (major\*-minor\*). cu toate că în perioada renaștistă au existat unii compozitori vizionari în tratarea procesului **m.** ca Gesualdo da Venosa, (poate pentru că armonia tonală încă nu-și stabilise toate coordonatele în mod precis), epoca clasică a impus un principiu restrictiv, care, încetul cu încetul începând cu ultitpele lucrări mozartiene și cu Beethoven, s-a deschis, lăsând loc cromatismului ce a dominat perioada romantică. **M. cromatică** și cea enarmonică culminează în muzica lui R. Wagner, ca mai apoi, largirea tonalității să ducă la pierderea coordonatelor clasice în ceea ce privește procesul **m.** ajungând în sec. 20 într-o stare incertă. De pildă, în concepția lui Hindemith, **m.** înseamnă o trecere de la o zonă tonală la alta unde „diferențierea ponderii acordice ne permite să alcătuim serii de acoduri\* în care să se aple opuse, la un moment dat, două tonalități bine distincte“. Astăzi s-ar impune, datorită revenirii la ideea de centru, o reevaluare, bineînțeles pe alte coordonate, a procesului **m.** (A.J.)

**modus** (cuv. lat. „fel“, „chip“) v. **mensura** (2); **mod**.

**moldoveneasca**, joc\* popular românesc în măsură binară\* (2/4; 4/4) și în mișcare vioaie. Se execută în cerc închis, care se desface în cercuri mici, dansatorii schimbându-și brusc direcția. Melodia corespunzătoare acestui joc.

**moll**, denumirea germană pentru minor\* [tonalitate (2), acord\*, interval\*]. Provine din lat. *molle*. Ant.: *dur\** V. *b*.

**molos** (< gr. *μολοσός*, după numele unei populații tracice), în metrica antică, picior. (1) format din trei silabe lungi: . (A.M.)

**molto** (it. „mult, foarte“), termen care, alăturat unor indicații de tempo (2), dinamică\* sau expresie\*, accentuează efectul acestora. Astfel, *allegro m.* desemnează o mișcare mai rapidă decât *allegro*; *crecendo m.*, o creștere mare a intensității sunetului; *m. espressivo*, „foarte expresiv“\*. (B.C.)

**momârlănește** v. **jiana**.

**moment muzical**, mică piesă instrumentală aparținând literaturii muzicale romantice. Schubert a scris 6 celebre **m.** pentru pian (op. 94). (I.R.)

**momirul**, joc\* popular românesc, de bărbați, răspândit în sudul Banatului (jud. Caraș-Severin).

Se joacă în linie cu brațele pe umeri. Are ritm binar\* (dactilic\*) și melodie proprie; mișcarea este rapidă cu pași mărunți ușor săltați, execuțați alternativ pe loc și cu deplasări bilaterale. Face parte din familia brâielor\* bănățene noi. (C.C.)

**monism** v. **armonie** (III, 2); **dualism**.

**monitores** v. **psalt**.

**monochordon** v. **monocord**.

**monocord** (< gr. *μονόχορδον* [*monochodon*], „o singură coardă“), instrument cordofon ciupit, care a servit lui Pitagora pentru experiențe acustice. O coardă întinsă peste o cutie de rezonanță\* lungă și subțire (împărțită în intervale\* prin semne) putea fi prescurtată sau prelungită cu ajutorul unui căluș\* mobil. Denumirea de **m.** a fost utilizată și atunci când instr. i s-au adăugat mai multe coarde (în sec. 11, are 8–19 coarde). Începând din sec. 14 începe procesul de transformare a **m.** în *clavicord\**. Sin.: **canon** (1). V. **qânân**. (W.D.)

**monodie** (< grec. *μονωδία*, din *μόνος*, „singur“ + *ὠδή*, „cântec“) 1. Având sensul inițial de cântec la o singură voce (2), termenul se aplică la totalitatea muzicii al cărei unic element de expresie este melodia\*. În această accepțiune, **m.** ocupă o arie largă, atât pe plan istoric cât și geografic. Ea se

Monodie graacă (Epitaful lui Seikilos, sec. I e.n.)

Ex. 1

Ο - σση ζης φαι - νου, μη - δέν ο - λως σό λυ -  
ποῦ, πρὸς ὀ - λί - γον ἔσ - τι - τὸ  
εἶν. τό τέ - λος ὁ χρὸ - νος αὐ - α - τει.

Ex. 2

Monodie populară românească (Variante ale unei fraze melodice din cântecul „Nu știu ce-i inimii mele“, din Drăgăș - Făgăraș - Culeg. E. Cornișel.)

Strofa I

ce Nu știu ce-i i - ni - mii me - le  
ce Nu - mai s - o pot stîm - pă - re.  
Nu știu ce-i i - ni - mii me - le



Monodie acompaniată (Fragment din „Euridice”  
de Peri & Caccini, 1600.)

(♩ = o. 60-80)

Monodie (2)

naște în fazele primitive ale omenirii, stăpânește antic. și ev. med. și supraviețuiește până astăzi în folc. unui mare număr de popoare. Formele pe care le îmbracă sunt determinate de condițiile epocilor și a culturilor cărora le aparține. Se pot diferenția astfel: m. primitivă, m. ant. (ex. muzica greacă), m. medievală religioasă (cântecul bizantin\* și gregorian\*) și laică (melodiile profane cu text latin din sec. 9 și 10, *chansons de gestes*\*, muzica trubadurilor\*, a truverilor\* și a minesăngerilor\*, cântecele de dans\*, de petrecere etc.), precum și muzica pop. din diverse epoci și regiuni ale globului (Ex. 1), M. este opusă multivocalității\* și, în speță, polifoniei\*, tehnică pe care se bazează dezvoltarea muzicii culte europ. din ultimul mil. Chiar și atunci când este executată în grup (vocal sau instr.), m. se limitează la un singur plan melodic, realizat de toți participanții. Executarea m. în grup poate da naștere cel mult unor

neconcordanțe, conștând în reproducerea melodiei la octave sau alte intervale (omofonic\*) sau cu mici abateri de la conturul ei original (heterofonic\*). Disponând de un număr redus de mijloace de expresie, m. atribuie acestora în schimb o mare varietate, ceea ce duce la o deosebită bogăție a ei în privința modurilor\*, a ritmului\* și a ornamentării\*. Pe de altă parte, lipsindu-i constrângerea încadrării într-o structură polif., ea se desfășoară în deplină libertate, sub impulsul unui nestăvilut avânt improvizatoric (v. improvizație) dând prilej repetărilor în nesfârșite variante (I, 1). Un exemplu tipic în această privință și oferă cântecul pop. românesc. (Ex. 2). 2. M. *acompaniată* este o practică introdusă la sfârșitul sec. 16 de compozitorii „Cameratei florentine“\* (Galilei, Peri, Caccini, Monteverdi), conștând în suprapunerea unei melodii vocale pe un acomp. acordic al unui bas continuu\*. Având la bază aspirațiile

renescentiste de reînviere a teatrului antic și a vechii m. gr. vocal-instr. (aulodie\*, chitharodie\*), dezvoltarea m. acompaniate este favorizată în același timp de răspândirea unor instr. (laută\*, clavecin\* și orgă\*), precum și de tendința generală a sec. 16 de simplificare a polif. vocale, cu transcrierea vechilor piese polif. corale, pentru voce (1) și instr. M. acompaniată, reprezentând *la seconda prattica* (v. și *musica mensurata*) față de scriitura polif. vocală a Renașterii\*, are importanță nu numai în formarea unor genuri vocale (recitativ\*, arie\*, cantată\*, operă\*) și instr. (suită\*, sonată\* *concerto grosso*\*), ci și în întreaga evoluție a muzicii europ. moderne, datorită contribuției ei la cristalizarea limbajului armonic (ex. 3). (L.C.)

**monofonie** (engl. *menophony*), termen utilizat în special de către muzicologia engleză, echivalent semantic cu monodie\*. După opinia muzicologilor it. și fr., m. acoperă prima accepțiune a noțiunii de omofonie\*, indicând un tip de scriitură în care o melodie este executată solistic sau de către un grup vocal, instr. sau vocal-instr., la unison\* sau octavă\*. Ex. de m. muzica antică greacă\*, gregoriană\*, cântecele trubadurilor\*, truvelilor\* și *Minnesänger*-ilor, o bună parte a muzicii pop. etc. (S.R.)

**monotematism**, utilizarea unui singur element tematic (v. temă), într-o construcție muzicală. Sonatele\* epocii baroce (J. S. Bach, Händel, D. Scarlatti) sunt aproape întotdeauna monotematice, forma\* bazându-se pe expunerea și dezvoltarea unei teme unice de-a lungul unei întregi mișcări (3). În muzica romantică de la sfârșitul sec. 19, principiul ciclic\*, folosit pentru unificarea diferitelor părți ale unei lucrări, tinde spre un nou fel de m., în cazul în care întregul material melodic derivă dintr-o singură idee generatoare. (A.R.)

**morendo** (cuv. it. „murind“), indicație dinamică\*, înălțată îndeosebi la sfârșitul unei piese sau părți de ciclu (1, 2), prin care se cere o descreștere gradată a intensității sunetului până la dispariția totală a acestuia. După Riemann, sin. *calando*\*, *mancando*\*, *smorzando*\* și *deficiendo*. (B.C.)

**moresca** (cuv. it.; sp. *morisca*), dans răspândit în Europa (Spania, Portugalia, Italia, Dalmația, Germania) sec. 15–17, în forme relativ diferite dar având ca elemente comune caracterul războinic (dans cu spade) și mascarea, bănuindu-i-se astfel o străveche origine magică (cultul fecundității).

Neclarificata etimologie a cuvântului („dans maur“?) ca și legătura nu îndeajuns atestată cu engl. *morris dance*, nu poate totuși să nu țină seama de unele similitudini dintre m. și dansul engl., cel din urmă (inițial în componența unor alaiuri de urare) fiind un dans exclusiv bărbătesc și comportând pe lângă atributele enumerate și o constumație prescrisă. Suntem oare în prezența unui fond coreic arhaic la care poate fi atașat și jocul călușarilor\*? (G.F.)

**mořișcă** (it. *raganella*; engl. *ratchet*; fr. *crécelle*; germ. *Ratsche*), instrument de percuție\* autofon. Construit în întregime din lemn, este format din trei piese: a) un mâner care se termină cu o roată dințată, b) o ramă dreptunghiulară fixată de mâner și c) o lamă flexibilă, cu o extremitate fixată de ramă, iar cealaltă se sprijină pe șanțul roții dințate. Prin rotirea ramei se produce un zgomot, un fel de câriit. A fost întrebuințată pentru prima dată în *Simfonia copiilor* atribuită lui J. Haydn sau Leopold Mozart. (A.P.)

**morris dance** (cuv. engl.) v. **moresca**.

**mosso** (cuv. it. < *mossa* „mișcare“), indicație de tempo (2) ce desemnează o mișcare rapidă, vioaie. În acest sens modifică un alt termen de tempo căruia îi este alăturat (ex.: *andante m. allegro m.*). De asemenea, cuvântul intră în componența indicațiilor de reducere a mișcării (*meno m.*) și de creștere a acesteia (*più m.*). (B.C.)

**motet** (< lat. *motetus*, derivat din *motus* „cuvânt“), formă polifonică\* frecventă încă din sec. 12–14, în care se suprapun simultan mai multe voci (2) (melodii) de sine stătătoare, ale căror texte erau și ele diferite uneori (laice sau religioase). M. ca atare se cristalizează și se definește în Renaștere\*, principiul său de scriere fiind foarte simplu: un grup de cuvinte cu sens de sine stătător i se adaptează un motiv\* muzical corespunzător, care se expune succesiv de către fiecare voce, în stil imitativ (v. imitație), constituind germenele fugii\*. M. își află rădăcinile în începuturile polifoniei\* pe care le întreprindea școala de la Notre-Dame din Paris (v. *Ars Antiqua*). Este cunoscută aici forma compozițională numită *organum*\*, scrisă pentru 2–4 voci, din care cea mai gravă, *tenor* (3), (care era uneori împrumutată din repertoriul muzicii pop.) prezenta tema\* principală în timp ce vocile celelalte interpretau vocalize\* înalte. Pe aceste vocalize s-au pus mai apoi texte literare, cuvinte (lat. *motus*, fr. *mots*) astfel încât vocea de bază și cele

suprapuse cântau texte deosebite (putând apare în același timp un text religios suprapus cu un text laic, chiar în limbi diferite: lat. și lb. pop.). Îmbogățirea ritmică și stilul imitativ aplicat m. precum și asocierea cântului cu acomp. instr. au contribuit la dezvoltarea m. în sec. 13 și apoi în sec. 14 în lucrările lui G. de Machault, eliberându-se de vechile constrângeri în lucrările lui Dunstable, Dufay, Power și amplificându-se la 5-6 voci în lucrările lui Ockeghem și Obrecht. Cuvintele în lb. pop. dispar, textele lat. rămânând suverane în genul m., cel mai adesea având subiect religios și doar rareori pe texte laice. M. este

predominant pentru compozițiile religioase din sec. 16, numărul vocilor variind de la 2 la 16 (majoritatea fiind însă scrise pentru 4-5 voci). În Renaștere, libertatea melodică și ritmică este foarte mare, bazându-se însă pe reguli compoziționale foarte bine determinate. (Ex.) Figuri de seamă ale epocii abordează genul m.: Cl. Janequin, Cl. de Sermisy, O. de Lassus (franco-flamanzi), G. Gabrielli, G.P. da Palestrina, Manini (italieni), Finck și Aichinger (germani). Vittoria și Moreles (spanioli), Morley, Byrd și Gibbos (englezi). Sec. 17 aduce o diferențiere în cadrul m.: m. mic la 1-2 voci și m. mare scris pentru

### SUPER FLUMINA BABYLONIS

G.P. da PALESTRINA

S. Su - per flu - mi - na Ba -

A. Su - per

T. Su - per flu - mi - na Ba - by -

B. by - lo - nis, su - per flu - mi - na Ba - bi -

lo - nis, su - per flu - mi - nis, su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis. flu - mi - na Ba - by - lo - nis.

nis

Motet

soliști, cor mare (2-5 voci) și orch., reprezentate prin creația lui Lully și Lalande în Franța, Blow și Purcell în Anglia, Schütz în Germania. Sec. 18 înregistrează, prin școala „versaillesă”, o fază originală în muzica religioasă fr. (Charpentier, Campra, Couperin) precum și lucrări deosebit de reprezentative semnate de J.S. Bach (în Germania), Fux, Caladara, Mozart (în Austria). În sec. 19 înclinația spre genul instr. și al teatrului muzical (opera\*) trece în uitate genul vocal-polif. al **m. relig.** Spre sfârșitul sec. 19, Ch. Bordes, A. Guilmant și V. d'Indy, inaugurând *Schola cantorum*, intenționau să reabiliteze genul, punând la bază stilul bachian și polifonia sec. 16; aceleași intenții le avea și F. Witt în Germania. Totuși actualizarea **m.** nu s-a produs, putându-se cita doar lucrări izolate compuse de Gounod, Franck, Saint-Saëns, Bruckner, Reger ș.a. (M.M.)

**motiv**, cea mai mică unitate semnificativă a discursului melodic. Deși constituie unul din conceptele descriptive fundamentale ale muzicologiei\*, **m.** nu are până în prezent o definiție satisfăcătoare, unanim acceptată. După H. Riemann, **m.** desemnează unitatea melodică minimală structurată binar\*, pe baza opoziției instituite între

cele două secvențe melodico-ritmice care îl alcătuiesc; secvența slabă, anacruhică (v. anacruză și secvența accentuată, cruzică (*leicht und schwer*), caracterizate prin acumulare energetică și respectiv culminație și, eventual, relaxare tensională. Scheletul metroritmice al **m.** se concretizează în cele mai diferite forme **M.** acoperă aprox. o măsură\*; el este subordonat de grup\*, semifrază, frază\* perioadă (1), etc., dar nu suportă subdiviziuni. În procentul variației (1), **m.** își păstrează identitatea cu condiția respectării plasamentului său metric. Teoria motivică riemanniană, foarte valoroasă în esență, poate redeveni viabilă printr-o interpretare mai largă. Se poate reține astfel că **m.** este polarizat de un accent (III, 4) culminativ [care coincide în general cu un accent (II, 1) metric principal] și se particularizează prin pregnanță ritmico-melodică. Slăbirea intensității accentului culminativ conduce la destructurarea **m.**, la evoluția sa către figură (1). În prezent, majoritatea muzicologilor apreciază că **m.** se plasează aprox. în cadrul a două măsuri\*, este direct subordonat frazei\* și poate fi analizat prin două sau mai multe celine\* (S.R.)

**moto** (cuv. it., „mişcare“) 1. Cuvânt care intră în componența unor indicații de tempo (2) cărora le adaugă o nuanță de rapiditate (*allegro con m.*, *andante con m.*). ■ *Con m.*, fără altă indicație, desemnează o mișcare rapidă. 2. *M. perpetuo* (loc. it. „mişcare nesfârșită“), titlul unei piese de virtuoziitate, sin. *perpetuum mobile\**. (B.C.)

**movimento** (cuv. it. „mişcare“), tempo (2)-ul unei piese muzicale. ■ *Doppio m.* (loc. it. „dublă mișcare“), indicație care cere o schimbare de tempo la o viteză dublă față de cea anterioară. (B.C.)

**mridanga B tablă.**

**m.s.**, v. **abreviații**; **m (2)**.

**mugam** v. **maqam**.

**muiereasca**, joc\* popular românesc din jud. Sălaj. Face parte din ceremonialul nupțial și este jucat de socăcițe (femeile care pregătesc mâncărurile și servesc la masă). Are ritm binar\* sincopat\*:  $\text{— } \text{♪ } \text{♪ } \text{♪ } \text{♪ } \text{—}$ ; se execută pe loc cu pași săriți. Elementul principal îl constituie numeroasele strigături\* (cu caracter erotic sau satiric) legate de eveniment. (C.C.)

**multivocalitate**, structură sonoră bazată pe concomitența a două sau mai multe linii melodice (voci (2) și care, opusă monodiei\*, constituie expresia cea mai generală a formelor de polifonie\*, omofonie\* sau eterofonie\*. Termenul germ. *Mehrstimmigkeit* a dobândit această accepție generalizată (Adler, Schneider) din motive de sistematică, în urma descoperirii unor forme variate de polif. pop. sau primitivă. În rusă, termenul (adj. *многoголосый*) se leagă de polif. pop. spontană. În lb. rom., termenul a fost adoptat ca atare de Șt. Niculescu. Echivalente propuse: *multisonoritate* (Breazu), *plurivocalitate* (Cl. L. Firca), *plurifonie* (N. Rădulescu).

*Bibliogr.*: Adler, G., *Der Stil in der Musik*, Leipzig, 1911; Schneider, M., *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Tutzing, 1969; Cuclin, D., *Tratat de forme muzicale*, Buc., 1934; Persidskaia, T.S., *Osnovnie kompozitionnie zakonomer novti mnogogolosaruskoj narodnoi pesni*, Leningrad, 1961; Firca, Clemansa, *Heterofonia în creația lui George Enescu*, în: aceeași, vol. IV, 1968. (G.F.)

**mumulița ploii**, păpușă, confecționată de către copii, din pământ sau cărpe, împodobită cu flori, lumânări și coji de ouă roșii; îngropată, este după trei zile dezgropată și azvârlită în apă. Textul este o invocație pentru ploaie, iar melodia un bocet\* sau un fragment arhaic (alcătuit din câteva sunete), repetat până la terminarea textului poetic. Vechi rit de fertilitate, reminiscență a culturii stră-românești, **m.** a devenit astăzi, în unele sate din câmpia Dunării, joc de copii. V. *caloianul*; *paperudă*.

*Bibliogr.*: Burada, T.T. *Caloianul*, în: Arhiva, Iași, XV, 1904; același, *Despre întrebuițarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale pop. român*, în: Almanah muzical, Iași, III, 1877; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E.C.)

**murciana** v. **fandango**.

**murgulețul** v. **rustemul**.

**muscal (moscal)** v. **nai**.

**musette** (cuv. fr. [myzet?]) 1. Variantă franceză a cimpoiului \*, foarte răspândită. În sec. 18 virtuozii ai **m.** au fost Baton, Des Coteaux, Philidor, Dubuisson, Hotteterre, Charpentier, Chédeville (unii dintre ei autori de manuale și de colecții de muzică destinate **m.**). 2. Dans\* cu caracter pastoral, inițial în măsură ternară\*, având permanent o pedală (2) în bas (III, 1) [caracteristică asemănătoare **m. (1)**]. Era foarte răspândit în muzica din timpul lui Ludovic al XIV-lea și Ludovic al XV-lea. Avea aspect de courante\* liniștită. Indicația „à la musette“ (sau simplu **m.** se

*Prokofiev, Simfonia clasică.*



Musette (2)

găsește adesea și la începutul unui alt dans (gavotă\*, menuet\*) sau are funcția trio(3)-ului aceluși dans (M.M.)

**musica civilis** (cuv. lat.) v. **cântec de lume**.

**musica enchiriadis** (< gr. ἐγχειρίδιον [*enchiridion*], „manual”, „tratată”; v. și enhiridie; papadichie), numele unui tratat din sec. 9, ce conține primele indicii ale polifoniei\* occidentale (*organum*\*). Aceste elemente de polifonie erau notate cu ajutorul unor semne literale derivate din semnul numit *daseia* (*dasia*), la rândul său provenit din notația (II) gr. instr. Multiplicarea acestui semn unic, prin pozițiile diferite pe care le lua în spațiile unor linii paralele – ideea unui viitor portativ\*, ce a rămas însă fără urmă imediată a dat naștere unui cod de 18 semne-daseia. Ca autor al tratatului a fost considerat inițial Hucbald, astăzi cercetările părănd să desemneze alți posibili autori (între care benedictinul Hotgerus, m. c. 940). (G.F.)

**musica ficta** (cuv. lat. „muzică falsă, artificială”), în sec. 13–16, sunete străine de hexacord\* sau hexacorduri transpuse\* cu ajutorul accidentelor\*; înseși aceste sunete, hexacorduri și accidente, având acest rol. Față de reprezentarea deplină și unitară sistemului medieval, în care dividerea unei trepte prin semiton\* se petrecea numai în locuri unde apărea *b\** (*b rotundum* sau *b quadratum*), m. introducea și alte locuri în care o treaptă putea fi coborâtă sau ridicată, chiar dacă era *contra regularem vocum in gamate* (sau *gamut*, v. *gamma dispositionen* (Jacobus Leodiensis, CS II, 293 b). Această m. numită și *musica falsa*, în opoziție cu *musica vera et necessaria* (Philippe de Vitry, CS III, 18 b), departe de a descuraja pe compozitori, datorită acestei postulări negative din partea teoriei, își găsea o largă aplicare în muzica polifonică. În special *clausulae*\*-le și cadențele (I) muzicii polif. beneficiau de aceste cromatizări\*. La începutul sec. 15, Prosdocimus stabilește o completă scară cromatică, ceea ce corespundea necesităților, tot mai complexe ale muzicii de orgă\* și, în general, ale muzicii instr. Nu au fost complet elucidate problemele pe care ridică în special descifrarea monumentelor muzicale, în care efectele m. au un caracter mai mult sau mai puțin obligat; în aceeași măsură, nu se poate stabili cu certitudine dacă cromatizările se efectuau într-un spirit încă modal sau aveau în substrat un sentiment al viitoarei tonalități (1). Cert este însă

că cromatizările m., modificând caracteristicile modale originare în spiritul sensibilelor\*, au netezit calea spre conceptul de tonalitate (G.F.)

**musica figurata** (*figuralis*), în opoziție cu *cantus planus*\*, muzică ce făcea uz de „figurile” notației (III) mensurale (v. *musica mensurata*); în sec. 17–18, melodica obținută prin figurație\*. Sin: *cantus figuratus*. (G.F.)

**musical**, neologism N-american de folosință internațională, sinonim la origine cu comedia muzicală sau cu o varietate a operetei\*, m. s-a definit treptat ca un spectacol constituit pe o acțiune dramatică unitară (distingându-se astfel de spectacolul de revistă\* sau de music-hall\*, alcătuit din piese de sine stătătoare), într-o alternanță de scene vorbite, numere\* muzicale și coregrafice. Situațiile dramatice bine caracterizate, uneori cu o tentă tragică, limbajul muzical evoluat, legat nemijlocit de muzica ușoară\* modernă sau de jazz\*, delimitează clar m. de opereta tradițională. Prin rolul important rezervat cântecului printre mijloacele de expresie artistică, teatrul politic al lui B. Brecht (*Opera de trei parale* – muzica K. Weill etc.) poate fi socotit un antecesor al m. Școala americană a definit un alt stil, în care pe primul plan stau muzica – cu elemente predominant lirice – și coregrafia\*, articulate totodată prin librete\* cu reală valoare dramatică (G. Gershwin, *Porgy și Bess*, F. Loewe, *My fair lady*, L. Bernstein, *Poveste din Cartierul de vest*). *Groapa* de R. Șerban (după romanul lui Eugen Barbu) reprezintă un început promițător al m. românesc. (R.G.)

**musical glasses** (cuv. engl.) v. **armonică** (2).

**musica mathematica** v. **musica poetica**.

**musica mensurata** (*musica mensurabilis*) (lat. „muzică măsurată”). Notele\* *cantus planus*\*-ului erau la origine de o lungime nedefinită și erau lungite sau scurtate într-o manieră întâmplătoare în funcție de ritmul\* și accentul (1) cuvintelor adaptate. Apariția muzicii figurate (*musica figuralis*\*) a necesitat un sistem de notație (III) care să exprime durata relativă și înălțimea fiecărei note. Apariția *organum*\*-ului și a *faux-bourdon*\*-ului au impus sincrozizarea vocilor (2) prin valori precis raportate între ele ca și printr-un sistem complicat de *ligaturi* (ce uneau chiar opt valori). După Franco din Colonia, relațiile dintre note erau de două feluri: ternare\* și binare\*. Cifra 3, conform concepției pitagoreice, era considerată perfectă, de aceea *tempus perfectus* era cel ternar

(notat printr-un cerculeț), iar *tempus imperfectus* era cel binar (notat printr-un semicerc); *prolatio*\* *maior* (= *semibrevis*\* împărțită în trei) (notată cu un punct în cerc) iar *prolatio minor* (= *semibrevis* împărțită în doi) (notată fără punct). Orice valoare se împărțea astfel cu trei sau cu doi. Până în sec. 13, valorile de note erau următoarele (ex. 1). Către mijlocul sec. 15, notele au fost diferențiate, prin goluri și înnegriri (*color*), cele negre corespunzând valorilor celor mai mici (ex. 2). Odată cu dezvoltarea muzicii instr. (a celei destinate instr. cu taste\*, în special) s-a tins spre reprezentarea absolută, și nu doar relativă, a valorilor, în raport cu fixarea măsurii\* și a *tempo*(2)-ului. Semicercul deschis spre dreapta (♩) din m. (*tempus imperfectum*), a devenit semnul pentru măsura de 4/4, iar semicercul tăiat cu o linie verticală (*tempus imperfectum diminutum*) a devenit semnul pentru *alla breve*\* (2/2). În Italia sec. 16 încă se făcea distincție între m. și *musica ultra (extra) mensuram* („fără măsură“); prima, numită de către Monteverdi *prima prattica* era proprie ariei\*, strictă din punct de vedere ritmic, iar cea de-a doua, numită *seconda prattica*, (v. și monodie), era proprie recitativului\*, liber din același punct de vedere. Sin: *cantus mensurabilis*. (I.S.)

<i>maxima</i> *	■	<i>semibrevis</i> *	◊
<i>longa</i> *	■	<i>minima</i> *	◊
<i>brevis</i> *	■	<i>semiminima</i> *	◊
<i>fusa</i> *	◊	<i>semifusa</i> *	◊

<i>maxima</i> □	<i>longa</i> □	<i>brevis</i> □	
<i>semibrevis</i> (nota* întreagă actuală)			◊
<i>minima</i> (doimea* actuală)			◊
<i>semiminima</i> (pătrimea* actuală)			◊
<i>fusa</i> (optimea* actuală)			◊
<i>semifusa</i> (șaisprezecimea* actuală)			◊

Musica mensurata (valori de note)

**musica poetica** (loc. lat.), noțiune a tratatelor de compoziție din sec. 16, care ordonează muzica printre „artele vorbirii“ (gramatica, retorica și dialectica), rupând cu vechea concepție med. a *quadrivium*\*-ului. M. a pus accentul pe conținutul pământean-uman al muzicii, pe capacitatea expresivă a acesteia. V.: *afectelor, teoria; etos* (1); *figură* (2). Ant.: *musica mathematica* (G.F.)

**musica riservata (reservata)** Întâlnit în documentele perioadei cuprinsă între 1552–1625, acest termen stilistic apare pentru prima oară, se pare, în *Compendium musices* de Adrian Petit Coclico (1552). Fiind redescoperit la sfârșitul sec. 19, termenul va genera discuții muzicologice la începutul sec. 20, relaționate uneori de exegezele pe marginea manierismului\* muzical din sec. 16. Ca și în cazul manierismului, complexul de semnificații descifrate nu poate fi definit cu claritate: *musica riservata* poate viza aspecte ale creației sau ale interpretării muzicii din a doua jumătate a sec. 16. În general, conceptul desemnează o muzică „de cameră“ (în sensul intimist), de o ingeniozitate „rezervată“ cunoscătorilor cu educație umanistă, implicit de rang nobil. Interesant este și semnul de egalitate pe care unii teoreticieni renascentiști (J. Taisnier, 1559) îl pun între *musica nova, musica moderna* și *musica riservata*. Aspecte bizare, esoterice, rafinate sunt caracteristice m.r., care poate fi definită prin patru trăsături (v. H. Huckle): fenomenul estetic propriu-zis al „muzicii pentru cunoscători“ (constant în toată istoria muzicii, de la *Ars Nova* la muzica integral serială\*); cromaticul\* și enarmonicul\* (în sec. 16, cu un rol experimental, diferit de acela afirmat odată cu tonalitatea\* și temperarea\* sonoră; în acest cadru vom întâlni preferințele unor compozitori renascentiști pentru *musica falsa\** sau *ficta\** – dincolo de conotația sa negativă din teoria muzicii medievale); artificialitatea contrapunctică (bunăoară raționalitatea abstractă a artei canonului\*); iregularitățile în fraza muzicală. Alte exegeze ale sec. 20 semnaleză și o anumită retorică asociată m.r., determinată de conținutul textului folosit de compozitor. Expresia afectelor, urmărirea atentă a expresivității textului devin astfel alte atribute ale m.r. (se dau exemple din psalmii sau madrigalele lui Orlando di Lasso), care demonstrează și o linie de continuitate cu teoria afectelor\* din baroc\*. Raportul între m.r. și figuri retorice [v. *figură* (2)] a fost explorat intensiv (v. Brandes, Unger, Meier, Leuchtman). Pe de altă parte, unii teoreticieni moderni consideră că s-a exagerat importanța conceptului. Oricum, problema interpretării m.r. rămâne încă deschisă și continuă să genereze controverse, ceea ce, în definitiv, este valabil pentru orice termen stilistic cu un înalt grad de ambiguitate.

**Bibliogr.:** Coelico, A.P., *Compendium musices*, Nürnberg, 1552; Brandes, R., *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin, 1935; Kroyer, T., *Von der Musica reservata des 16. Jahrhunderts*, în: Festschrift H. Wölfflin, Dresda, 1935; Unger, R., *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert*, Würzburg, 1941; Lowinsky, E., *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York, 1946; Einstein, A., *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949; Fedcrhofer, R., *Eine neue Quelle der musica reservata*, în: AM XXIV, 1952; Reese, G., *Music in the Renaissance*, New York, 1954; Meier, B., *Eine weitere Quelle der musica reservata*, în: Mf VIII, 1955; același, *Reservata-Probleme, ein Bericht*, în: AM XXX, 1958; Palisca, C.V., *A Clarification of „Musica Reservata“ in Jean Taisnier's „Astrologia“*, 1559, în: AM XXXI, 1959; Hucke, R., *Das Problem des Manierismus in der Musik*, în: Literaturwissenschaft Jahrbuch, Neuc Scric, Berlin, 1961; Maniates, M.R., *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530–1630*, Manchester, 1979; Dunning, A., art. *Musica reservata*, în: The New Grove, ed. S. Sadie, vol.12, 1980; Sandu-Dediu, V., *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Buc., 1997. (V.S.D.)

**musica vulgaris** (cuv. lat.) cântec de lume.

**music-hall** (cuv. engl.). Componentele spectacolului de m. sunt, în genere, cele ale revistei\* cu o

deplasare de accent de pe fastul montării pe personalitatea interpreților. (R.G.)

**musurg** (BIZ.) v. bizantină, muzică; melurg. mușamaua v. mâniaoasa.

**muștiuc** (< germ. *Mundstück*), parte a unor instrumente\* de suflat, care se fixează (prin apăsare) de buze (în cazul instrumentelor de suflat din alamă), ori se ține în gură (în cazul clarinetului\* și al saxofonului\*). Prin m. se introduce coloana de aer în instr. (A.P.)

**muta în** (loc. it. „schimbă în“) 1. Indicație de schimbare a acordajului (2) la timpani\*. 2. Indicație de schimbare a instr. atunci când pe un portativ sunt scrise mai multe instr. din aceeași familie (ex.: în știma\* pentru cl., m.i. cl. basso; la percuție, m.i. triangolo). 3. În știtele vechi de corni\* sau trompete\* naturale\*, indicație pentru schimbarea instr. (ex. corn în *fa* cu corn în *mi*; trp. în *si bemol* cu trp. în *do*). (B.C.)

**mutare a vocii**, trecere a vocii (1) de copil în voce adultă, ca urmare a schimbărilor anatomofiziologice ale organismului la pubertate. La băieți, vocea devine în mod obișnuit mai gravă cu o octavă\*, fără ca neapărat vocea de sopran să se transforme în tenor iar cea de alto în bas.

**mutație** (< lat. *mutatio*; fr. *mutation*) 1. Metabolă\*. 2. Trecerea dintr-un hexacord\* în altul, în sistemul guidonian al solmizării\*, trecere necesară atunci când melodia depășea ambitusul (1) unui hexacord.

Ex. 1 J.S. Bach, Fuga nr. 16, din *Wohltemperiertes Klavier*, culețul 1.   
 subject ————— răspuns

Ex. 2 FUGA Allegro Beethoven, *Cartetul op. 132, „Marea fugă“*.   
 2Vni —————

J.S. Bach, Fuga nr. 22 din *Wohltemperiertes Klavier*, culețul 1.   
 subject —————   
 prima ————— secunda —————   
 prima ————— răspuns —————



Schimbarea hexacordului trebuia făcută astfel încât acolo unde ar fi apărut semitonurile\* *si-do* sau *la-si bemol*, acestea să fie denumite *mi-fa*. Ex.: pentru că succesiunea *do-mi-sol-la-si bemol-la-do* depășește întinderea hexacordului natural *do ... la*, trebuie făcută o **m.** în hexacordul moale (cu bemol). În acest scop, semitonul *la-si bemol* va fi numit și citit *mi-fa*, iar succesiunea va deveni *do-mi-sol-mi-fa- mi-sol*. Mâna armonică\* (guidoniană\*) a fost un mijloc mnemotehnic pentru a ușura, printre altele, calculul m. Procedul m. poate fi considerat o transpunere\* a hexacordurilor, care a constituit un prim pas către conceptul de modulație\*. 3. (BIZ). Schimbarea eului\*, într-un chip asemănător probabil metabolei\*. Echiv. gr. *flora*\*. 4. Modificare a profilului temei\* de fugă\*, pentru păstrarea în răspuns\* a caracterului tonal; secunda\* devine terță\* și invers (ex. 1-2) iar cvarta\* devine cvintă\* și invers (ex. 3). 5. La orgă\*, registre (II, 1, 2) care adaugă una sau mai multe armonice\* sunetului fundamental produs de o tastă\* apăsată. Sunetul devine mai bogat, mai bine timbrat, obținându-se diferite efecte. V. *mixtură* (I, 2). (D.U. și G.F.)

**mut, cor ~**, execuția cu gura închisă în cântarea corală, având efectul unui murmur discret (în *piano*\*), cu o culoare sonoră aparte. Este folosit adesea pentru marcarea unor momente lirice, diafane. Echiv. it. *bocca chiusa*\*. (I.R.)

**mute** (cuv. engl.) v. **surdină**.

**muzică**, denumirea populară a fanfarei (6) în Banat.

**muzică de film**. Încă de la începuturile cinematografului, s-a simțit nevoia unui acompaniament muzical. În perioada filmului mut, acest acomp. era realizat de pianști care improvizau sau însăilau pentru diverse scene melodii foarte cunoscute. Adesea, la realizarea fondului sonor participa și câte un percuționist care producea efecte onomatopeice: trageri cu pușca, zgomote de avioane, tunete etc. De prin 1920, pianștii au început a fi înlocuiți cu ansambluri\* instr. și chiar orch. dirijate de muzicieni de prestigiu. În Aceste condiții apar comenzi speciale pentru muzica filmelor, deși asemenea comenzi se mai făcuseră și cu ani în urmă; spre exemplu, Saint-Saëns scrisese muzica pentru filmul *Asasinatul Ducelui de Guise* (1908), Satie pentru *Antr'acte* și Honegger pentru *Pacific 231* (1924), Mascagni pentru *Rapsodia satanică* (1915), Florent Schmitt pentru *Salammbô*

(1925), Hindemith pentru *Pisica Felix* (1927). Alte mari nume de mari compozitori care au scris muzică de film sunt: Prokofiev, Șostakovici, Ibert, Ravel, H. Rabaud, P. Dessau; M. Jarre, Auric, Britten, W. Walton; Schönberg a compus o partitură\* pentru un film imaginar. Odată cu introducerea filmului sonor, muzica începe să fie înregistrată simultan cu imaginile. Metoda s-a dovedit însă nesatisfăcătoare, astfel că s-a trecut la realizarea separată a benzii cu muzică. S-au emis o mulțime de teorii cu privire la rolul și factura muzicii pentru film. Unii au susținut că ea nu trebuie să fie decât un fond sonor fără importanță, alții că trebuie să însoțească permanent imaginea. S-a ajuns curând la adevărate șabloane în realizare, pentru anumite tipuri de situații folosindu-se mereu aceleași tipuri de formule muzicale. Astăzi tocmai în dorința de a evita vechile șabloane, sunt puse în joc cele mai diverse mijloace: de la adaptarea unor momente din lucrări clasice (fapt care a creat o popularitate neașteptată respectivelor lucrări) până la folosirea efectelor de muzică concretă\* și electronică\*. „Muzica poate umaniza un subiect, poate exalta mesajul său. Muzica poate face un film mai puțin intelectual și mai emoționant. Ea poate influența reacția publicului la o anumită secvență a filmului. Ea poate prepara ochiul prin ureche“, astfel concentra în cuvinte Muir Mathieson rolul muzicii în film, accentuând asupra importanței integrării ei în structura dramatică a filmului. Așa cum sublinia compozitorul Th. Grigoriu, trebuie să se creeze „un soi de polifonie între imagine și muzică“. În multe filme s-au lansat melodii care au rămas celebre, desprinzându-se de cadrul în care s-au născut, intrând în repertoriul soliștilor\* și diverselor formații instr. La noi în țară s-au impus printre cei mai valoroși compozitori de muzică de film P. Constantinescu, I. Dumitrescu, T. Olah, Th. Grigoriu, D. Capoianu, R. Paladi, R. Șerban, R. Oschanitzki, Cornelia Tăutu, A. Enescu ș.a. (O.G.).

**muzica de scenă** (engl. *incidental music*; fr. *musique de scène*; germ. *Bühnenmusik*), muzică compusă pentru a însoți anumite momente în reprezentația unei piese de teatru. Spre deosebire de genurile operii\* și operetei\*, în care muzica deține rolul predominant, în spectacolul teatral ea are importanță secundară; creează doar o atmosferă sau subliniază anumite efecte dramatice. Se poate

vorbi pentru prima oară de m. în cea de a doua jumătate a sec. 16, odată cu nașterea teatrului în Anglia. Reprezentarea unei piese era de neconceput fără câteva cântece sau arii\*, fără dansuri\*, fără antracte muzicale. Fiecare teatru avea angajați câțiva cântăreți și instrumentiști. Muzica completă și susținea sonor scenele de luptă, vânătorile, banchetele, intrările triumfale. În timpul lui Shakespeare au scris m. compozitori ca R. Johnson, Th. Morley, J. Wilson, iar în sec. 17 Purcell. În Franța, Lully scrie muzică pentru comediile lui Molière, în special suite\* de balet\* care se cântau între acte. În sec. 18, popularitatea operei aproape suprimă existența m. Ea va fi prezentă în sec. 19 și desigur, în sec. 20. Câteva exemple rămase celebre: Beethoven – „Egmont“; Schubert – „Rosamunda“; Mendelssohn-Bartholdy – „Visul unei nopți de vară“; Schumann – „Manfred“; Bizet – „Arleziانا“; Grieg – „Peer Gynt“; Debussy – „Misterul Sf. Sebastian“; Stravinski – „Persephone“. În zilele noastre, m. se interpretează mai rar direct în sală, recurgându-se la banda magnetică înregistrată\*. (O.G.)

**muzică nouă v. modernă, muzică.**

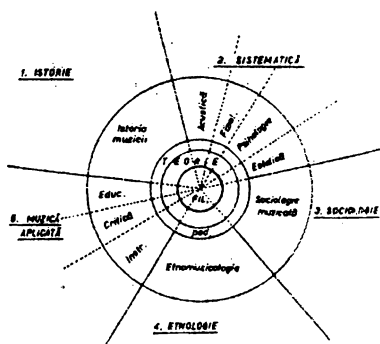
**muzică pură v. absolută, muzică.**

**muzicologie** (fr.: *musicologie*; engl. *musicology*; germ.: *Musikwissenschaft*), știința a muzicii ce adoptă ca obiect multiplele laturi ale acesteia: practică și teoretică, aplicativă și fundamentală, creatoare, interpretativă și perceptivă, diacronică și sincronică, cognitivă și educativă, etică și estetică etc. M. se constituie ca știință independentă în sec. 19 și preia tradițiile unor discipline care au cercetat din vechime aceste laturi. Încă din sec. 6 î. Hr., școala fondată de Pitagora studiază structura *matematică* a sunetului\* muzical descoperind relațiile și proporțiile *acustice* ale acesteia. Ele reprezentau legi universale ale întregului cosmos, fiind adoptate de către pitagorici în *astronomie* și în creația *artelor plastice* și *arhitecturii*, ca norme imuabile menite să realizeze frumosul și armonia (1). Școala lui Pitagora a cercetat, de asemenea, efectul muzicii asupra sufletului creînd teoria *ethosului\**, temei al unor cercetări, în *etică*, *pedagogie*, *estetică\** continuate de școala lui Platon și cea a lui Aristotel. *Medicina* și *politica* au adoptat și ele aceste idei ca principii terapeutice și mijloace de educație a cetății. Cercetările de *istorie a muzicii\** au fost cultivate de către Heraclide Ponticul (sec. 6 î.Hr.), fiind

continuate până târziu de Plutarh (sec. 2d.Hr.). Gândirea antică a grupat disciplinele muzicii în două mari clase: *teorie* și *practică*. (Aroistoxenos, sec. 4 î.Hr.) – teoria, cu bazele fizice și aplicațiile tehnice, practica având, ca subgrupe, activitatea educativă și cea productivă (compoziție și interpretare). *Notația\** *muzicală* vocală și instr., sistemul (II, 2) modurilor și sistemul (II, 6) *ritmului\** constituie de asemenea un aport însemnat al antic. gr. În cunoașterea științifică a muzicii, ca tradiție a m. moderne. Întemeiat pe concepția pitagoreică, ev. med. va adopta studiul muzicii ca singura artă admisă în universități, fiind încadrată în *quadrivium\** alături de aritmetică, geometrie și astronomie. Autorii medievali dezvoltă teoria ritmului (Augustin) și cea a modurilor\* (Boethius, Cassiodor), pe linia tradițiilor antice. Noi orientări în spre practica interpretativă și creatoare a cântecului religios (Regino de Prön, Aurelianus Reomensis, Hucbaldus) culminează cu sistemul lui Guido d'Arrezzo (sec. 12; v. solmizație). Concepții scolastice impun teoreticienilor, în mod dogmatic, principii de cunoaștere și clasificare a ramurilor muzicii; *musica coelestis* și *musica mundana* „muzicală cerească și pământescă“. În schimb latura practică a investigației va duce la cunoașterea genurilor (I) cultivate în viața muzicală și la norme tipologice obiective, ca de ex.: după sursa sonoră: m. *vocală* (m. *harmonica*) m. *instrumentală* de *sufletori* (m. *organica*), sau de *percuție* și *corzi*, (m. *ritmica*), iar după specificul componistic *monodică\** (*simplex vel civilis*) sau *polifonică\** (*composita vel regularis vel canonica*). Umanismul și Renașterea\* vor aduce noi preocupări teoretice fie în studiul sunetelor și relațiilor lor (Zarlino) fie în cel al sistemului modal (Glarean). Muzica încetează de a mai fi încadrată în *quadrivium*, iar studiul compoziției (2) nu făcea decât arareori parte din cursurile academice, fiind atribuit altor discipline ca poetica sau retorica. Reîntoarcerea la arta antică va determina genul „odelor pe metri antici“ (Cesti, Tritonius, Baillif, Goudimel, Honterus). Renașterea și barocul\*, vor promova preocupări de organologie și de noi sisteme intonative: *infra-cromatică\** (v. microinterval), (Tartini), *temperate\** (Werckmeister), Gândirea enciclopedică (Praetorius, Mersenne, Kircher), va duce la dezvoltarea științei muzicale fie în sensul științelor naturii (*acustică\** – Sauveur), fie în cel al disciplinelor umane: *estetică\** (Baumgarten), *etnografie* (Cantemir), sau teoria\*, istoria și

enciclopedia muzicii (Bourdelot, Forkel, Burney, Cantemir). Știința modernă (începând cu Fétis, Adler, Riemann) va cuprinde totalitatea ramurilor de cunoaștere a muzicii în sisteme alcătuite după diverse criterii: istorico-sistematic, științele naturii și ale spiritului, nomotetice-idiografice etc. Sec. 20 va relua aceste preocupări axate fie pe binomul istorico-sistematic adoptat de tradiția universitară, fie pe alte criterii de clasificare: istorie-etnologie-psihologie\* (J. Handschin), m. internă și externă (J. Chailley), etnomuzicologie-istorie-muzicologie-critică muzicală (I. Keldiș). Deschiderile sistemului merg spre adoptarea noilor discipline muzicologice (sociologia – C. Sachs) și a altora care așteaptă obținerea dreptului de cetate în sistem: cibernetică, lingvistica muzicală, semiotica. În gândirea științifică românească, Xenopol adoptă principiul clasificării triadice: genetice – sistematice-fenomenologice iar, în muzică, Iacob Mureșianu (1888) reia principiul antic al teoriei și practicii, în prima clasă adoptând: gramatica, acustica, canonică, melodică, estetică. George Breazul, la rândul său, integrează în cursul său de enciclopedia și pedagogia muzicii: „psihologia, logica și teoria cunoașterii, estetica, istoria muzicii, folclorul și metodologia specială a muzicii și a lecției practice“ (1927). Sistemul contemporan al m. deși de un caracter încă empiric, tinde spre o concepție interdisciplinară ce vizează atât nivelul ontologic (obiectul cercetării, existența și esența sa) cât și cel epistemologic (principiile și metodele cunoașterii). Concepțiile asupra obiectului m. cunosc două poziții extreme, polare: a) Arta muzicii ca existență materială a fenomenului sonor-acustic, guvernat de legități general-valabile – concepție fondată de pitagoreici, dar reluată în sens formalist de Filodem (sec. I î.Hr.), care nega muzicii orice efect asupra sufletului. În arta din sec. 19, concepția formalistă e susținută de E. Hanslick, care lupta totodată contra literaturizării religioase, filozofice a muzicii. b) Arta muzicii ca existență creată de om, în scopul cunoașterii și exprimării realității, ca mod de reflectare a acesteia și mijloc de acțiune asupra omului. De aceeași tradiție antică (cf. teoriei ethosului), ea reprezenta concepția adoptată de estetica științifică umanistă. Concepțiile epistemologice asupra muzicii au fost adeseori legate de știința în care se desfășura cercetarea: matematică, fizică, istorică sau estetică etc. Odată cu fondarea în sec. 19 a m. ca știință independentă, metodele ei au

fost preluate din științele naturii, a căror dezvoltare le-a impus ca model al tuturor ramurilor de cunoaștere socio-umană. Pozitivismul este orientarea care a determinat această prevalență a științelor naturii. Geneza m. ca sistem independent, a fost condiționată, de asemenea, de concepția evoluționistă (Darwin, Spencer) ca și de primele afirmări ale filosofiei materialist-dialectice: teza lui Fr. Engels asupra corelației istoric-logic, s-a reflectat parțial într-unul din primele sisteme ale m. în sensul dualismului istorico-sistematic (G. Adler, 1885). Evoluția ulterioară a întregii cunoașteri științifice a dus la perfecționarea metodelor diverselor ramuri, fie de natură fizică (acustica) sau socio-umană (istoria, estetica, psihologia, sociologia etc.), fie de corelarea celor două domenii, cu o prevalență a umanului (psiho-acustica). Principiul interdisciplinar determină în sistemul actual al m. apelul la „pluralism epistemologic“ sau „sinteza metodelor“, fie în interiorul ramurilor (istorie, sociologie, teorie etc.) fie în interiorul sistemului, între ramuri. În acest din urmă caz, metodele trebuie să străbată transversal toate ramurile cunoașterii cuprinse în sistem, pentru ca orice latură a fenomenalității muzicale să beneficieze cât mai amplu în procesul de cunoaștere a obiectului epistemic ce-l reprezintă. Aceste aspecte reprezintă tendințe actuale și perspective viitoare ale m. Interdisciplinaritatea se află încă într-o fază incipientă de multi-, pluri-, sau intra-disciplinaritate, caracterizată printr-o simplă „coabitare“ a ramurilor în sistem, cu unele schimburi de enunțuri și metode între ele. O adevărată inter-, și trans-disciplinaritate (ca fază superioară) se va realiza când sistemul va fi dominat de un număr de axiome comune, din care să se deducă, printr-o metodologie adecvată, întreaga construcție și coordonare logică a întregului și ramurilor sale. Imaginea grafică circulară a ramurilor m. reflectă funcțiunile și posibila dezvoltare și autoreglare a sistemului. Acesta e dominat de nucleul central al filozofiei (epistemologiei) muzicii și teoriei sale superioare – zonă ontologică și epistemică a axiomei prime și a metodelor circular-transversale, centru din care se desprind radial disciplinele sociale, umane, naturale, istorice și sistematice, fundamentale și aplicative ale m. Graficul reflectă la limita circumferinței derivarea disciplinelor muzicale din ramurile generale ale specialității respective (ex. sociologie muzicală – specialitate generală etc.), alt aspect al posibilei interdisciplinarități (graficul nr. 1).



Muzicologie (grafic 1)

Nivel	OBIECT	SUBIECT	METODE
I	Realitatea	Compozitor	Disciplinele practice
II	Operă de artă	Muzicolog	idem
III	Muzica	Muzicolog	Disciplinele teoretice

Muzicologie (grafic 2)

În structura domeniului epistemologic al **m.**, alături de obiectul și subiectul cunoașterii, distingem trei categorii ale metodelor: A. Principiile materialismului dialectic și istoric; B. Legile logice ale gândirii, proprii tuturor domeniilor cunoașterii; C. Normele și metodele specifice disciplinelor muzicale. Acestea din urmă comportă trei nivele corelate posibilităților cognitive-euristice ale muzicii ca artă și știință: I. Obiectul: realitatea; subiectul: compozitorul; metodele: „științele tehnologice” ale artizanatului creator [armonie (III), contrapunct\*

forme\* etc.]. II. Obiectul: opera de artă; subiectul: muzicologul; metodele: științele tehnologice, adoptate ca mod de testare și analiză a măiestriei. III. Obiectul: întreaga fenomenalitate a muzicii; subiectul: muzicologul; metodele: toate disciplinele **m.**, axate pe cercetarea fundamentală și aplicativă (grafic nr. 2). **M.** românească s-a manifestat empiric în sec. 19, prin diverse discipline izolate ca pedagogia (manuale, metode), culegeri\* de folclor\*, lexicografie, istoria muzicii, critică muzicală, organologie etc. Dezvoltată în sec. 20, prin amplificarea obiectului de cercetare și adoptarea unor metode moderne, ea s-a impus pe plan mondial prin discipline ca: istoria muzicii (E. Mandicevski, G. Breazul), etnomuzicologia și pedagogia (C. Brăiloiu, G. Breazul), bizantinologia (I. D. Petrescu), estetica (D. Cuclin). V.: *energetism; fenomenologie*. (Ro.G.)

**muzicuță**, instrument muzical de suflat, la care sunetele se obțin nu numai prin expirație, ci și prin inspirația coloanei de aer. Se compune dintr-un schelet de lemn, la care sunt scobite mai multe orificii dispuse pe un rând sau două (în funcție de tipul sau mărimea instr.). Pe acest schelet sunt fixate două plăci de metal cu lame flexibile din alamă, care produce sunete, unele în contact cu coloana de aer expirată iar celelalte cu coloana de aer inspirată. **M.** se fabrică în foarte variate tipuri, modele și dimensiuni, între care unele cromatice\*. Prin utilizarea diferitelor tipuri de **m.**, se pot alcătui ansambluri (numite uneori și *orchestre de m.*). Sin.: *armonică de gură*. (A.P.)

# N

**nabl[i]jum** (lat. < gr. νόβλον sau νόβλας, din ebr. *ōái*, v. 1 Paralipom. 15, 16 (*Vulgata*): „cantores in organis musicorum nablis videlicet et lyris et cymbalis”, „νόβλαις καὶ κινύραις καὶ κυμβάλοις” (*Septuaginta*). Instr.\* care stârnea bucuria și pe care se intonau imne\* sacre (1 Macab. 13, 51: „cum laude et ramis palmarum et cinyris et cymbalis et nablis et hymnis et canticis”). Pare a fi fost un instr. asemănător cornamusei\*, adică un fel de cimpoi\* (v. J.-P. Migne, *Dictionnaire universel de philologie sacrée*, III, Paris, 1846, p. 11); v. **harfă**. (D.S.)

**nacchera cylindrica v. lemn (2)**.

**Nagelgeige** (cuv. germ. [naghelgaighe]; it. *violino harmonico*; fr. *violon de fer*; engl. *nail violin*), instrument idiofon din sec. 18, confecționat dintr-o cutie de rezonanță\* în formă de semicerc, pe a cărei parte laterală rotundă au fost montate (până la) 37 de cuie acordate (2). Cuietele au fost acționate prin frecare cu ajutorul unui arcuș\*. Câteva exemplare au avut în interiorul cutiei de rezonanță coarde rezonatoare cuscopol de a amplifica sunetul cuielor. (W.D.)

**nai** (lat. *fistula Pani*; fr. *flûte de Pan*; germ. *Panflöte* „flautul lui Pan”), instrument de suflat construit pe baza unei succesiuni de tuburi de lungimi diferențiate, legate între ele, pe un suport de formă puțin îndoită în interior, pentru o mai ușoară purtare prin fața gurii în momentul execuției. Tuburile **n.** pot fi din trestie, bambus, soc sau alte materiale. Numărul tuburilor unui **n.** nu a fost delimitat de-a lungul istoriei sale. Cele mai răspândite sunt instr. care numără 19–21 tuburi. Scara muzicală ce se poate realiza este atât diatonică\* cât și cromatică\*, întrucât executantul poate modifica sunetul și prin ținerea instr. într-un anumit fel față de sursa de aer ce se introduce în fiecare din tuburi. Istoria instr. este foarte veche și

răspândirea lui se menționează în documente a fi fost mai ales în Orient. În lumea grecească, instr. se numea *syrinx (1)* și „inventarea” sa era atribuită zeului Pan (de unde denumirea de „flaut al lui Pan”). În muzica românească este cunoscut din cele mai vechi timpuri și sub numele de muscal sau moscal (numele **n.** este probabil de origine persană: *nei\** = „trestie”) iar prin măiestria unor excepționali rapsozi **n.** a devenit un instr. național la români. Este folosit ca instr. solistic sau poate intra în componența tarafului\*. (L.B.)

**nail violin** (cuv. engl.) v. **Nagelgeige**.

**napolitană, școala ~, școala muzicală localizată la Neapole în sec. 18, cu o remarcabilă contribuție la dezvoltarea operei \***. În rândurile pleiadei de compozitori, instrumentiști, soliști vocali, formați la cele patru conservatoare ale orașului, se remarcă A. Scarlatti, Fr. Durante, N. Porpora, J.A. Hasse, G.B. Pergolesi, N. Piccini, G. Paisiello, D. Cimarosa. D. Scarlatti (1660–1725) fixează elementele tipice ale operei it.: uvertura\* (denumită încă *sinfonia\**) în 3 părți (*allegro-grave-presto*), distincția netă între recitativ\* și arie\* (*aria da capo*, de formă tripartită ABA și recitativul acompaniat – *recitativo strumentato*), scriitura orch. elaborată. Trăsătura caracteristică a operei napolitane o constituie maniera de compoziție și execuție vocală denumită *bel canto\**, în care o pondere deosebită o are evidențierea posibilităților tehnice ale interpreților (prin arii de mare întindere cuprinzând vocalize\* ample, triluri\*, efecte dinamice etc.) în detrimentul construcției dramatice. Tot în cadrul școlii sunt stabilite criteriile ferme de distincție între *opera seria* și *opera buffa* (opera „comică”, definită în prima jumătate a sec. 18 prin creația compozitorilor G.B. Pergolesi, N. Piccini, G. Paisiello, D. Cimarosa). (C.A.B.)

**natural(ă)**, adjectiv ce exprimă starea firească a unui sunet, sistem (II) muzical sau mijloc de producere a sunetului, bazată în general pe legi obiectiv-acustice. *Sunet n.*, sunet fără nici o alterație\*, sunet diatonic\*. *Gamă n.*, gamă\* fondată pe legi acustice (v. armonice, sunete), ne afectată de sistemul pitagoreic al deducerii prin cvinte\* perfecte ale intervalelor gamei sau de orice calcul privind împărțirea octavei\* sau temperarea\* ei. *Instrument n.*, instr. de suflat de lemn (ex. buciun\*, fluier\* fără dop) dar, mai ales, din alamă (trompetă\*, corn\*, v. și *cornu de caccio, corno postiglione, corno signale*), ce emite sunete n. prin simpla presiune a aerului în tub și fără modificarea acestuia prin chei, clape (3) sau pistoane\*. Și la instr. perfecționate se obțin sunete n., preferabile în unele situații, instr. funcționând astfel ca un instr. n. (C.S.)

**Naturhorn** (cuv. germ. – „corn natural“) v. **corn. nenano** (BIZ.) v. **bizantină, muzică; eh; formulă (I, 3); notație (IV).**

**neerlandeză, școala ~.** Sub această denumire este cunoscută școala ce reunește câteva generații de compozitori care au creat stilul polifonic\* al sec. 15–16, realizând o extraordinară sinteză a tuturor cuceririlor limbajului muzical european de până atunci. În majoritatea lor de origine flamandă, compozitorii n. au învățat temenic cântul și compoziția în *maîtrise\**, pe lângă marile catedrale din Reims, Tournai, Anvers, Cambrai, Liège (orașe dezvoltate și din punct de vedere economic). Și-au însușit un meșteșug inegalabil, pe care apoi l-au difuzat în întreaga Europă, îmbogățindu-l în contactul cu celelalte culturi (it., fr., germ., sp., engl.). Mulți au plecat din Țările de Jos și fie s-au angajat temporar la curțile princiare din marile orașe europ. (în special cele it.), fie s-au stabilit definitiv în alte țări, stimulând aici dezvoltarea unor școli naționale. O mare parte din acești compozitori s-au dovedit adevărați umaniști ai Renașterii\* cu preocupări multiple: muzicieni, poeți, matematicieni, astronomi. Unul dintre primii reprezentanți ai n. poate fi considerat Johannes Ciconia (1335–1411) născut la Liège și mort la Padova, care a realizat o primă sinteză între stilul Ars Nova\* fr. și it. În secolul 15 se stabilesc strânse legături cu cultura fr., legături facilitate de vecinătatea teritorială și apoi de stăpânirea burgundă asupra Flandrei. Astfel cei mai de seamă muzicieni din prima jumătate a veacului activează la curtea burgundă: Gilles Binchois

(1400–1460) și Guillaume Dufay (1400–1474). Ei cultivă în continuare genurile laice, balade (I), rondo\*, preluate din Ars Nova, dar le aduc înnoiri: forma\* merge spre simplificare, se accentuează latura melodică, renunțându-se la complicațiile ritmice. Dufay, personalitate internațională (a stat mult în Italia și Franța), a contribuit în mod esențial la evoluția motetului\* și mizei\*. El părăsește politextualitatea în motete (optând pentru lb. lat.) și renunță treptat la izaritmie (2). Sub influența stilului polif. englez (Dunstable), preferă adesea mersurile consonante\* în terțe\* și sexte\* (faux-bourdon\*). Tinzând spre unificarea materialului muzical al mizei, folosește un singur *cantus firmus\** pentru toate părțile; vechile melodii gregoriene\* sunt tratate din ce în ce mai liber, schimbându-și caracterul în diversele secțiuni. Crește amploarea sonoră, căci Dufay încetățenește misa pe 4 voci, acordând atenție în special tenorului (3) și sopranelor (3). Misa devine acum un amplu ciclu de variațiuni pe o temă\* dată, intensificându-se și procedeul imitației\*. O altă generație, aparținând celei de a doua jumătăți a sec. 15, număra printre cei mai importanți creatori pe Ockeghem (1430–1495), Obrecht (1450–1505) și Josquin Desprez (1450–1521). Cu ei n. atinge momentele sale de culminație. Se perfecționează și se diversifică la maximum procedeele contrapunctice\* [se fac imitații la toate intervalele\*, se folosesc cu virtuozitate combinații de augmentări\*, diminuări\*, recurențe\* ale temei, se compun canoane (4) gigantice pe un nr. impresionant de voci (2)]. Rolul vocilor în polif. este acum egal. Preluând opera de emancipare a muzicii religioase de la Dufay, se compun din ce în ce mai des mize pe teme laice, de largă circulație (*L'homme armé*), misa parodie sau chiar mize fără *cantus firmus* (Ockeghem) – dovadă a manifestării tot mai evidente a personalității compozitorului în spiritul idealurilor renaștentiste. Ridicată cel mai sus în rang printre genurile epocii, misa devine, așa cum s-a spus, „simfonia sec. 15“. Din aceeași generație se disting prin măiestria și echilibrul polif., Pierre de la Rue care a activat la curțile burgundă, sp., ca și la cea a Margaretei de Austria, guvernatoarea Flandrei, și Isaac care, după o perioadă petrecută la curtea Medicilor din Florența, se stabilește în Austria, contribuind la formarea școlilor din țările germ. Cu Josquin Desprez, se încheie perioada „de aur“ a polif. vocale și cea etapă care a mai fost supranumită *franco-flamandă*.

Centrele neerlandeze vor continua însă să iradiază viața muzicală a Europei încă un sec., prin prezența stimulatoare și cretoare a neerlandezilor integrați în mediul artistic al diferitelor țări ca pedagogi, interpreți, compozitori. Îi vom întâlni în Italia pe Adrian Villaert (1485–1562 – Veneția), Jacques Arcadelt (1505–1560 – Florența, Roma), Philippe Verdelot (m.c. 1560 – Veneția, Florența), Cipriano de Rore (1516–1565 – Veneția, Ferrara, Parma), Jacques Buus (m. 1565 – Veneția), Giaches de Wert (1535–1596 – Mantua), Jachet de Berchem (m. 1580 – Ferrara), Giovanni (Jean de) Macque (1550–1614 – Napoli); la Praga pe Philippe de Monte (1521–1603), Jakob Regnart (1540–1599), Jakob van Kerle (1531/2–1591), în Germania și Danemarca pe Adrian Petit Coclico (1500–1563). Jakob Clemens non Papa (1510–1556), Thomas Crequillon (m. 1557), Nikolaus Gombert (m. 1560) și Jean Richaford (m. 1548) au activat mai mult în Țările de Jos. Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), clavecinist și organist de mare prestigiu, care în ciuda celebrității a trăit aproape toată viața la Amsterdam, a fost dascălul a numeroși organiști din Suedia, Germania, Polonia, Anglia. Cel mai mare neerlandez al acestei perioade rămâne însă Orlando de Lassus (1532–1594), unul din cei mai de seamă muzicieni ai tuturor timpurilor. Născut în Hainaut (Flandra), a activat în toate marile centre muzicale europ., adaptându-se cu ușurință stilurilor de chanson\*, villanellă\*, madrigal\*, motet, misă. În creația lui au fuzionat înalta știință c. punctică neerlandeză și noul suflu al expresivității melodico-ritmice determinate de poezia vremii. A întruchipat la un stadiu superior idealurile renaștentiste.

*Bibliogr.:* Ambros, A. W., *Geschichte der Musik*, vol. II, III, 1864, 1868; Pirro, A., *Histoire de la Musique de la fin du XIV-e siècle à la fin du XVI-e*, 1940; Borren, C. van den, *Études sur le quinzième siècle musical*, 1941; Wolff, H. Chr., *Die Musik der alten niederländern*, 1956; d'Alessi, G., *Maestri e cantori fiamminghi della Cappella [...] di Trevisa (1411-1561)*; Anglès, H., *Les cantors, organistes Franco-Flamencs i Alemanyas a Catalunya*. (O.G.)

**negro spirituals** (cuv. engl. ['ni:grou' spiri-tjuəls]), cântece folclorice religioase interpretate de negrii americani încă din primele timpuri ale sclaviei, derivând, în urma unor transformări ritmice și armonice, din imnurile pe care îi învățau

misionari wesleyeni. Execuția, la care participa un solist vocal, căruia îi răspundea un grup coral, conținea sincope\* și folosea gama\* bluesului\* (instabilitatea modurilor major\*-minor\*, respectiv a treptelor\* a 3-a și a 7-a ale gamei). N. fac parte din formele primitive din care s-a născut jazzul\*. În preajma anilor '40, cântecul n. evoluează către o formă ce s-a denumit *gospel song*, al cărui compozitor nu mai este anonim, și în care se exaltău virtuți ritmice, prin accentuarea puternică a contrastimpilor\* prin bătăi de palme și tamburine\*. (M.B.)

**nei** (ney, cuv. persan, „trestie“), fluier cu șapte găuri, deschis la ambele capete. Răspândit în lumea orientală, a pătruns și în țările române, unde era folosit în muzica curților domnești drept component al tarafurilor\* lăutărești. Domnitorul cărturar Dimitrie Cantemir cânta bine la n. V. nai. (L.B.)

**nenia** (cuv. lat.), cântec funebru antic (echivalent aproximativ al bocetului\* românesc), interpretat de femeia romană la înmormântarea unuia din membrii familiei. În epoca modernă, H. Götz și Brahms au compus lucrări vocale intitulate *Nänien*, pe versurile lui Schiller. (S.R.)

**Neo-Bechstein v. electrofone, instrumente.**

**neoclasicism**, orientare cu caracter istoricizant afirmată în componistica primei jumătăți a sec. 20, cu precădere în deceniile 2–4 dar cu notabile ramificări și dincolo de acest interval. Faimoasa deviză a „întoarcerii la Bach“ atribuită lui Stravinski (1924) – și pe care Nadia Boulanger continua să o propage în anii '30 la cursurile sale de compoziție (2) de la École Normale din Paris – a exprimat în esență o anumită frondă „revivalistă“ a unei părți a compozitorilor începutului de sec.; împotrivirea acestora atât față de excesele literaturizante și hipertrofia formală proprii romantismului\* târziu cât și față de psihologismul exacerbant al expresionismului a născut, prin contrast, năzuința revenirii la „un spirit de echilibru și rețineră“ (Gisèle Brelet) și a restabilirii valorilor „pur muzicale“ ale discursului – între altele, pregnanța și claritatea tematicii (v. temă) și a formei – trăsături regășibile în muzica epocilor mai vechi. Atitudinea neoclastică este prin definiție duală: ea este, pe de o parte, *explicit referențială* – fiindcă presupune raportarea deliberată a creatorilor la modele (de formă, scriitură, stil\*) ale trecutului muzical pre-romantic, în speță clasic (v.

clasicism) dar mai ales ante-clasic – iar pe de altă parte, *esențialmente modernă*, în sensul libertății pe care compozitorii o manifestă în „interpretarea“ (Craft) modelelor în cauză, a largii disponibilități (estetice, stilistice, tehnice) cu care sunt abordate/tratate „obiectele“ muzicale tradiționale. Dimensiunea modernă a n. este determinată atât de recursera la cuceririle de limbaj ale sec. 20 – ca de ex. libera folosire a totalului cromatic, sau reformele în domeniul modalului (v. mod) – cât și, adesea, de ironia sau spiritul parodic al evocării, de diferitele grade de distorsiune aplicată datelor moștenite, dovezi evidente ale distanțării creatorului față de trecutul pe care doar aparent îl „citează“ (*Simfonia clasică* de Prokofiev (1917) oferă un exemplu grăitor în acest sens). În virtutea acestei fidelități ambigue sau înșelătoare față de modelele istorice, demersul neoclasic este mai curând unul *pseudo-restitativ*. Reacțiile de adversitate pe care n. le-a suscitât printre susținătorii muzicii de avangardă (v. modernă, muzică) s-au focalizat în mare parte asupra producției neoclasică a lui Stravinski, căreia i s-au imputat caracterul „reacționar“ (Adomo) și apelul la „un univers de referințe culturale“ frustrant pentru „invenție“ (Boulez). De altfel, în cel de al 8-lea deceniu al sec. 20, unii contestatari din occid. ai muzicilor cu adresă istorică continuau să se exprime. de pe poziții ideologice de stânga, în termeni similari, denunțând în creațiile de acest tip „ideologia retrospectivistă“ și înlocuirea „invenției autentice“ cu „un formidabil edificiu al Amintirii“ (Deliège) – o atitudine *deja* neconcordantă cu spiritul nediscriminator al noii epoci; căci „apariția, începând din anii '70, a sensibilităților postmoderne [v. postmodernă, muzică] a făcut posibilă considerarea n. nu drept regresiv sau nostalgic, ci drept o expresie a gândirii pluriforme. tipic contemporane“ (Whitall). Creația neoclasică a lui Stravinski ilustrează exemplar observația de mai sus, prin disponibilitatea referențială enormă a compozitorului față de orice preexistent muzical (Stravinski „citește“ în felul său textele oferite de istorie), disponibilitate ce o anticipă pe aceea caracteristică psihismului postmodern. Caracterul pseudo-restitativ al compozițiilor „neo“ stravinskiene rezidă în faptul că aici și-au găsit aplicarea o sumă de principii și tehnici prin care compozitorul a revoluționat muzica veacului; printre acestea, o

extrem de personalizată artă a mixajelor de identități muzicale eterogene: tematice, arm. (v. armonie), polif. (originale sau *à la manière*), citate\* de varii proveniențe și „comentarii“ ale acestora etc., articulate în veritabile „scenarii“ intertextuale (chiar și cu privire la prima și cea mai ortodox-neoclasică creație a lui Stravinski, baletul *Pulcinella* compus „pe teme, fragmente și piese de Pergolesi“, R. Vlad observa că „aportul personal al creatorului vizează din plin dimensiunea armonică“). Punctele de referință ale n. sunt în principal cele furnizate de muzica sec. 17–18 în mai mică măsură de clasicismul vienez și foarte frecvent de epoca barocă (v. baroc) – *neobarocul* constituindu-se într-un segment central al istorismului muzical neoclasic. Distinctive pentru direcția neobarocă sunt revenirile la forme, genuri\*, gramatici muzicale (v. sintaxă 2) proprii componisticii preclasice (baroce): de la formele/gramaticile polif. (v. polifonie) de tip c. punctic-imitativ (v. contrapunct) sau de tipul variației\* polif., la cele omofone\*, înglobând eventual și polif. (suita\* și sonata\* preclasică), la formele concertante (concerto grosso\*) sau la forme/genuri vocal-orch. (orat.\*, cantata\*), proprii aceleiași epoci. În planul limbajului, liniarismul\* polif. a reprezentat replica cea mai importantă a neobarocului la polif. „istorică“ barocă și totodată modalitatea cea mai radicală de a o transgresa; exacerbările motorice ale structurilor\* ostinato\* apar și ele, uneori, drept un pandant modern al construcțiilor polif. cu bas ostinato ale *settecento*-ului și în general al „cinetismului“ baroc. Pe cât de vastă, pe atât de diferențiată, în funcție nu numai de tehnicile ci și de viziunile (inclusiv asupra trecutului), mai divizate ca oricând până atunci, ale creatorilor care au produs-o, literatura neoclasică este clasificabilă tipologic după criterii diverse, nici unul dintre ele neavând însă o relevanță absolută. Câteva linii de forță ale n. pot fi totuși stabilite după criteriile relativ obiective ale a) cronologiei manifestărilor b) consistenței și persistenței în timp ale anumitor „filoane“ neoclasică c) forței de materializare a conceptului neoclasic în anumite creații individuale. Într-un prim grup de manifestări neoclasică ce se configurează în deceniul 2 al sec. 20 se înscriu, înaintea creațiilor în acest stil, deja menționate, ale lui Prokofiev și Stravinski, contribuțiile lui Ravel



(suita pentru pian *Le tombeau de Couperin*) și Enescu (*Suita a II-a pentru orchestră*) – cu precizarea faptului că locul lui Enescu în cronologia n. europ. este încă mai vechi, el fiindu-i asigurat de lucrări de această factură compuse în 1903 (*Suita I pentru orchestră, Suita a II-a pentru pian*). Creațiile neoclasiche ale lui Hindemith (compozitor ce pătrunde și în „eșalonul neoclasic” al deceniului 2 printr-o neo-bachiană *Sonată pentru violă solo*) se situează cu precădere în deceniul 3, concretizându-se în anumite lucrări aparținând seriilor *Kammermusik* și *Konzertmusik*, în ciclul vocal *Das Marienleben* și în *Concertul pentru orchestră* – „poate una din cele mai reprezentative partituri neobaroco din câte există” (W.G. Berger). N. hindemithian nu poate fi separat, în anumite cazuri, de tendințele așa-numitei *Neue Sachlichkeit* („noua obiectivitate”), dominantă în Germania anilor '20. În afara celor trei mari zone relativ compacte și extinse în timp, reprezentate prin producțiile lui Stravinski, Hindemith și ale italienilor Respighi, Casella, Malipiero, Petrassi – ultimii, animați de idealul reevaluării moderne a tradițiilor muzicale naționale, de la gregorian (v. gregoriană, muzică), la polif. vocală renascentistă (v. Renaștere) și moștenirea instrumentală barocă – n. a mai inclus în sfera sa creații ale altor compozitori marcanți ai sec. trecut, cu abordări dintre cele mai diferite ale modelelor „vechi”: dacă Honegger (orat. *Le roi David, Partita pentru două pian, Suita arhaică* pentru orch.) aderă temporar la politonalitate\* (susținând că folosește acordurile politonale „în același fel în care Bach se servea de elementele arm. tonale”), Schönberg compune „cu nostalgia stilului vechi” (cum însuși declară), pe o temă, de explicită adresă barocă, dar utilizând un limbaj ultracromatic și procedee variaționale serial-dodecafonice (v. serială, muzică; dodecafonie) *Variațiuni pe un recitativ* pentru orgă, op. 40, în timp ce Bartók „echivalează” datul muzical baroc cu cel de extracție sau de analogie folclorică, în plan tematic (*Divertisment pentru orch. de coarde, Concerto pentru orch.*), inclusiv în sintaxe (2) polif. (*Microcosmos, Duo-uri* pentru viole); replici neobaroco la *Clavecinul bine temperat* apar la Hindemith (*Ludus tonalis*) (1942) și, în perioada postbelică, la Șostakovici (*24 Preludii și fugi*). O consistentă literatură neoclasică datorată unor compozitori români se configurează, în perioadele

inter- și postbelică, în coordonatele unor gândiri/tehnici tonal/modale, modale, modal-cromatice, ulterior neo-modale, uneori cu referiri mai mult sau mai puțin directe la elementul autohton, prin: Lazăr (*Concerto grosso, Concertele nr. 2 și nr. 3 pentru pian și orch.*), Vancea (*Preludiu, Fuga și Toccata* pentru pian), Lipatti (*Concertino în stil clasic pentru pian și orch., Simfonia concertantă pentru două pian și orch. de coarde*), Mihalovici (*Divertisment pentru orch. mică, Preludiu și Invențiune pentru orch. de coarde, Toccata pentru pian și orch.*), Silvestri (*Preludiu și Fuga (Toccata) pentru orch.*), P.Constantinescu, (*Triplu concert pentru vl., v.cel, pian și orch.*), I. Dumitrescu (*Concert pentru orch. de coarde*), Negrea (*Concert pentru orch.*), Ciortea (*Passacaglia și Toccata pentru orch.*), Toduță (*Psalmii – 23, pentru cor a cappella, 97, pentru cor mixt și orgă, 133, pentru cor mixt, soli și orch. mare; Passacaglia pentru pian*) ș.a. În decursul timpului – procesul făcându-se simțit încă din anii '30 – n. își va preschimba adesea calitatea de stil în aceea de *componentă stilistică cu caracter aluziv*, prin incorporări ale „trimiterilor” de tot felul la clasic sau la baroc în sinteze sau chiar în caleidoscopice complexe polireferențiale. Absorbit în cele din urmă în fenomenalitatea postmodernă, gestul pseudo-restitutiv își va desăvârși, istoric, devenirea.

*Bibliogr.:* Busoni, F., *Junge Klassizität*, în: B. F., *Von der Einheit der Musik*, Berlin, 1922; Adorno, Th.W., *Atonales Intermezzo ?*, în: *Musikblätter des Anbruch*, Viena, XI, 1929; Stravinski, I., *Chroniques de ma vie*, Paris, 1935-36; Craft, R., *Avec Stravinsky*, Monaco, 1958; Vlad, Roman, *Stravinski*, Torino, 1958, trad. rom., Buc., 1967; Stravinski, I., Craft, R., *Expositions and Developments*, Londra, 1952; Boulez, P., *Sur Stravinsky néo-classique*, în: *Musique en jeu*, Paris, nr. 4, 1971 (republ. sub titlul *Style ou idée*, în: B. P., *Points de repère*, Paris, 1981); Lissa, Zofia, *Conștiința istorică în muzică: binecuvântare sau blestem?*, în: SCIA/TMC, 21, nr. 1, 1974; Berger, W.G., *Muzica simfonică romantică-modernă. 1890-1930*, ghid, vol. III (cap. III, *Fenomene neoclasiche, neobaroco și neoromantice*), Buc., 1974; Deliège, C., *Les techniques du retrospectivisme*, în: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. V, nr. 1, Zagreb, 1974; Hyde, M.M., *Neoclassic and anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*,

în: Music Theory Spectrum, XVIII, 1996; Van den Toorn, P.C., *Neoclassicism and its Definitions*, în: Music Theory in Concept and Practice (ed. J.M. Baker, D.W. Beach și J.W. Bernard), Rochester N. Y., 1997; Firca, Clemanaș Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900 – 1940)* (partea 1, cap. 5, *Istorism și modernitate*, partea a II-a, cap. 2 E, *Reveniri la logica pur muzicală...*), Buc., 2002; Stoianov, Carmen, *Neoclasicism muzical românesc*, Buc., 2001; 2005; Whittall, A., art. *Neo-classicism*, în New Grove Dictionary of Music and Musicians online, Oxford, accesat în sept. 2008. (C.I.L.F.)

**nete** (cuv. gr.) 1. În muzica antică greacă\*, coardă a instrumentului care dă sunetul cel mai înalt al hepta- sau octacordului (2). În analogia pe care filozofii greci o stabileau între coarde (sunete) și planete, **n.** corespundea lunii. 2. În epoca elenistică, **n.** *synemmenon*, **n.** *diezeugmenon* sau **n.** *hyperbolaion* desemna sunetul cel mai înalt al tetracordului\* *synemneon*, respectiv *diezeugmenon* și *hyperbolaion*. V. *Systema teleion*. (S.R.)

**neumă v. notație (III).**

**New Orleans Jazz**, stil de jazz\* creat în jurul anului 1900 de negrii din orașul New Orleans și în statele din sudul S.U.A. (în special în Louisiana). În execuțiile caracterizate prin simplitate, propețime și veselie se puneau în valoare, din punct de vedere ritmic, cei 4 timpi (1, 2) ai măsurii\* și se practica improvizația\* colectivă pe trei voci (2): cornetul\*. cântând tema\* aproape nealterată, cl., executând variații în registrul (1) superior, și trb., cu rol de bas, folosind largi glissandi\*. Printre muzicienii celebri ai acestui stil: Louis Armstrong, King Oliver, Kid Ory, Jimmy Noone, Johny Dodds, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet etc. V. *Dixieland*. (M.B.)

**ney, v. nei.**

**ni** (νη, de la cifra η' = 7) 1. Denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete, care corespunde în nomenclatura silabică lui *do*\*. 2. Numele celui de-al șaptelea sunet în gama\* indiană. (T.M.)

**nicovală** (it. *incudine*; fr. *anvil*, *enclume*; germ. *Amboss*), instrument idiofon utilizat în unele drame muzicale și în câteva lucrări simfonice, R. Wagner indică în partitura operii *Aurul Rinului* trei **n.** acordate în *Fa fa fa*!. Sunetul amplu dar de scurtă

durată are un timbru metalic deschis, sec. Se acționează cu ajutorul unui ciocan de metal. (W.D.)

**nô** (în lb. japoneză „artă”), teatru tradițional japonez, reprezentând un complex sincretic\* ce reunește în forme riguroase vorbirea, cântecul, dansul, mișcarea scenică, pantomima, costumația și măștile. S-a dezvoltat din *sarugaku*, formă de artă muzicală preluată în sec. 7 din China și adusă la expresia sa deplin încheată de către preoții sintoiști în sec. 14. Nucleul tetralui **n.** îl constituie un dans de o extremă stilizare și o bogată încărcătură simbolică, care își propune redarea unor subiecte legendare și episoade ale literaturii clasice. Spectacolul de **n.** clasic era de fapt un ciclu de cinci piese cărui i se adăuga o piesă independentă, cu caracter ritual, *Okina* (de obicei piesa introductivă). Urmau, fără întrerupere, celelalte piese, cu subiecte care „coboară” din lumea zeilor în cea a eroilor, în cea reală, în fine, în cea fantastică, a spiritelor (stărnind o involuntară analogie cu ciclul reprezentărilor din teatrul grec. – v. tragedie), într-o ordine neabătută. Punctul central al ciclului, **n.** propriu-zis, este cea de-a treia piesă. Astăzi se tinde spre un ciclu de trei sau de două piese; ori de unde s-ar începe acest ciclu, ordinea pieselor este mereu respectată. Într-o reprezentație **n.** evoluează numai actori bărbați, un cor de opt cântăreți și un grup instr. ce constă dintr-un *fue* (flaut), două feluri de *tsuzumi* (tobe cu două fețe, cu corpul de forma unei clepsidre, neaccordabile și lovite cu degetele) și o *taiko* [tobă mai mare de forma unui butoi, lovită cu baghete (2)]. Protagonistul principal este *shitē*, recitator, cântăreț, dansator și purtător de mască și reprezentând ființele ireale. I se opune *waki*, un actor nemascat, ce închipuie pe scenă spectatorul și care prin jocul său adresează întrebări lui *shitē*. Actorii rolurilor secundare se numesc *tsurū*. Principiul structural în **n.** îl constituie *jo-ha-kyū* (introducere-dezvoltare-încheiere), principiu care de la macro structură se transmite, prin alte *jo-ha-kyū*, din ce în ce mai restrânse pe axa timpului, până la elementele micro structurale (de ex. până la pronunțarea unui cuvânt). Partea vocală are o structură ritmică bazată pe un text de 12 silabe (subîmpărțite prin 7+5 sau 5+7 silabe; la rândul ei, unitatea de 7 este subîmpărțită prin 5+2 sau 2+5, iar cea de 5 prin 3+2 sau 2+3 silabe). Schema ritmică a acomp. instr. se bazează pe opt „lovituri”, ceea ce impune (asemănător folclorului\* românesc, în cazul

versurilor catalectice) fie pauze\* în cântul vocal, fie introducerea unei anacruze\* în cel instr. Cântecul este solistic\* și monodic\*, dar poate fi înlocuit pe alocuri cu somptuoase recitări. Solistic cântă și instrumentiștii, dar se constituie frecvent și în ansambluri. ■ Spectacolul n. se desfășoară pe o scenă apropiată de public, de o nuditate severă, cu un parchet cerat, sub o lumină puternică ce nu lasă nimic în penumbră, eliminându-se orice recuzită conținând vreo aluzie la realul cotidian. Spectatorul-auditor trebuie captat exclusiv prin mijloacele scenice și sonore – ele însele utilizate cu o mare economie – ale actorilor, cărora le descifrează sugestiile și simbolurile (cele din urmă încorporate unui cod, cunoscut desigur mediului receptor specific). Tipul acesta de dramatism „static“, timpul muzical special al n. au interesat avangarda europ. a anilor '60, ceea ce a atras și atenția muzicologiei\* de orientare fenomenologică\* și nu doar de factură orientalistă. Aparținând clasei sociale a samurailor, n. a cunoscut numai infime schimbări în decursul sec., arta sa învățându-se și astăzi în Japonia în școli speciale.

*Bibliogr.*: Lachmann, R., *Musik und Tonschrift des Nô*, în: *Kongressbericht*, Leipzig, 1925; Eckardt, H., *Das Nô von lyrischen Chordrama der Japaner*, în: *Musica*, IV, 1952; Ninagawa, T., *Japanese Noh Music*, în: *JAMS*, X, 1957; Fukushima, K., *Nô – Theater und japanische Musik*, în: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, IV, Mainz, 1926; Kanze, H., *Le nô comme théâtre musical*, în: *La musique et ses problèmes contemporains, 1953–1963*, part. II, „Chaiers de la Compagnie M. Renaud – N. – L. Barrault“, XLI, Paris, 1963; Toda, K., *Notes sur la musique de Nô*, idem; Kisibe S., *The Traditional Music of Japan*, Tokio, 1966; *Teatrul nô*, cuvânt înainte, selecție, traducere și note de Stanca Cionca, Buc., 1982. (G.F.)

**noane v. formulă (I, 3); eh.**

**nocturnă** (< fr. *nocturne*; it. *notturmo*), piesă instrumentală cu caracter liric-descriptiv, variabilă ca formă\* și dimensiuni. A apărut ca gen predilect al muzicii romantice pentru pian, fără a avea un caracter descriptiv propriu-zis, ci unul evocator, creator de atmosferă (Field, Chopin – 19 n., Schumann, Liszt, Balakirev, Scriabin, Fauré – 13 n.). Există și n. vocale cu acomp. orch. (*5 Notturmi* de Mozart) precum și n. pentru orch. (Debussy). (I.R.)

**Noël** (cuv. fr. [noel] „Crăciun“), cântec popular de formă strofică, utilizat în timpul sărbătorilor de iarnă, colindă\*. Dintre tradiționalele n. cel mai cunoscut este *Fête de l'âne* („Sărbătoarea asinului“) iar dintre cele germ. *Wir loben all' das Kinderlein* și *Der Tag der ist so freundlich* („Noi proslăvim copilașul“ și „Ziua care este atât de minunată“). (I.S.)

**nomos** (cuv. gr. νόμος, „lege, obicei“). O primă accepție a termenului este aceea de lege cântată (cutumă a popoarelor în faza lor arhaică, cu urme sigure la celți și la traci). De aici, legitatea strictă a unei alcătuirii muzicale, cu deosebire imm (I), legat de ritual, mai ales de acela din cadrul cultului lui Appolo (deosebindu-se oarecum de *pean*); se cunosc și alte n. închinat Atenei, lui Zeus sau Ares, ca și n. „regionale“: beoțian, tracic etc.; există surse care înfățișează n. ca un gen răspândit de către rapsozi\*, în contrast fiind față de stilul lor obișnuit de recitare. După modul de execuție, n. se divid în: a) *kitaristic* (kithara\* solo), datorat lui Terpandru (sec. 7 î.Hr.); b) n. *kitarodic* (cântec însoțit de kithara); c) n. *auletic* (aulos\* solo), datorat vestitului aulet Sakadas, numit și n. *pythic* (un fragment, în cinci părți, al acestui n., considerat ca prima manifestare a programatismului\* muzical, descrie lupta dintre Appolo și Python); d) n. *aulodic*\* (cântec însoțit de aulos) introdus, după legendă, de Olympos și, după tradiția istorică, în timpul lui Terpandros din Klonas și Polymnestos. Cercetările actuale par să vadă în n. o melodie tip, un model melodic, asemănător cu *maqamul\* raga\** [v. și formulă (I, 3)]. (G.F.)

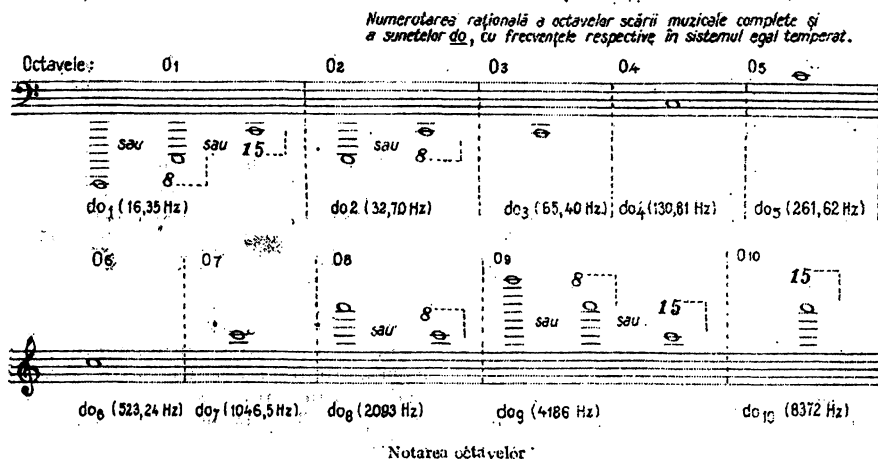
**nonă** (< lat. *nona* „a noua“). 1. Interval\* compus (secundă\* peste octavă\*) care cuprinde nouă trepte\* și se notează cu cifra 9. Tipuri diatonice: n. *mare* (ex. *do-re* din octava superioară) are șapte tonuri\* și se notează cu 9 M; n. *mică* (ex. *mi-fa* din octava superioară) are șase tonuri și jumătate și se notează cu 9 m. Cu ajutorul alterațiilor\* se obțin alte tipuri (ex. n. *mărită*, *do-re diez* din octava superioară). Prin răsturnare\* (ridicând baza cu o octavă și coborând vârful cu o octavă) se obțin septime\* corespunzătoare (ex.: 9 M dă 7 m). 2. Treaptă\* a noua, numărând de la o treaptă dată. 3. Orice acord\* tonal care poate fi redus la un acord în care baza și vârful alcătuiesc un interval de n., în partizant un acord din cinci note, din care una este fundamentală\* iar celelalte sunt suprapuse la

interval de terță\*, cvintă, septimă și n. (sau un acord format din patru terțe suprapuse). Este important acordul de n. al *dominantei\**, de două ori disonant\*, prin septima și n. sa. Întâlnit accidental în muzica clasică, acest acord a ajuns în muzica sec. 20 la apogeul utilizării sale. În modul major\*, el este maj. (*sol-si-re-fa-la* în gama *do*, deci cu n. mare) și se cifrează\*  $9/7/V$ , pe când în modul minor\* este min. (*sol-si-re-la bemol* deci cu n. mică) și se cifrează  $9/7/V$ .

*Bibliogr.*: Negrea M., *Tratat de armonie*, Buc., 1958; Giuleanu, V. și Iușcanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962 (D.U.)

**nonet** (it. *nonetto*, fr. *nonet*; germ. *Nonett*; engl. *nonet*) 1. Ansamblu de cam. alcătuit din 9 instr.: vl., violă, vcl., c. bas, fl., ob. cl., fg. și corn. (Ex. „Nonetul ceh”). 2. Lucrarea muzicală de cameră scrisă pentru n. (1). Ex.: Sphor, N. *op.* 31; Nottara, N. *pentru suflători și coarde*. (B.C.)

complete a sunetelor\* muzicale. Odată admis sau stabilit un asemenea sistem, toate sunetele scării sunt și ele individualizate, purtând semnul grafic al octavei din care fac parte. Lipsind o convenție internațională pentru standardizarea n., cum există pentru sunetul-etalon de acordare (3), ( $la = 440$  Hz\*), sistemele utilizate variază de la țară la țară (v. tab.) Alteori, muzicieni și acusticieni din aceeași arie culturală folosesc sisteme diferite, deși scara muzicală este univrsal una și aceeași, de unde rezultă confuzii și dificultăți de înțelegere a textelor. Este rațional ca și în muzică și în acustică, cele 9 octave să fie la fel denumite și numerotate și anume cu  $O_1, O_2, O_3 \dots O_9$ . Prin aceasta, cele 10 sunete *do* (cel de-al 10-lea *do* fiind ultimul sunet al scării muzicale, cu frecvența de 8372 Hz, v. fig.) vor fi individualizate, în lipsa portativului, prin notațiile  $do_1, do_2, do_3 \dots do_{10}$ . Sunetul diapazonului (5) normal va fi deci indexat cu  $la_5$ .



**Nonnengeige** (cuv. germ.) v. **tromba marina**. **nonolet**, grupare ritmică ce conține nouă valori\* egale (marcate cu cifra 9) și care durează cât opt valori corespunzătoare, în cadrul aceleiași tempo (2). (B.C.)



**noptândă** v. **pavecerniță**. **notarea octavelor**, sistem de individualizare grafică, fără portativ\*, a celor 9 octave\* ale scării\*

Principalele sisteme utilizate pentru notarea fără portativ a octavelor scării muzicale complete și a sunetului *do* din fiecare octavă sunt redată în tabel.

*Bibliogr.*: Jadassohn, S., *Elementar-Harmonielehre*, Leipzig, 1894; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, <sup>3</sup>1921; Bongioanni, L.E., *L'accordatura dei pianofoni*, Milano, 1908; Widor, Ch.-M., *Initiation musicale*, Paris, 1923; Buck, P. C., *Acoustics for Musiciens*, Oxford, 1928; Foch, A., *Acoustique*, Paris, <sup>3</sup>1947; Husson, R., *Vocea cântată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1958; Breazul, G., *Muzica și*

Octavele consecutive	Frecvența în sistemul temperat (Hz)	România		Germania	Franța	Italia
		STAS 1957/4-74	După diferitele autori			
1	16,35	$O_2$ $do_2$	subcontraoctavă; octavă subgravă $DO_2$ ; $do_2$	subcontraoctavă $C_{-2}$	suboctava II $Ut_{-2}$ ; $Do_2$	octava de subcontrabas $Do_{-2}$ ; $do^{-1}$
2	32,70	$O_1$ $do_2$	contraoctavă; octavă subgravă $DO_1$ ; $do_2$	contraoctavă $C_{-1}$	suboctava I $Ut_{-1}$ ; $Do_1$	octava de contrabas $Do_{-1}$ ; $do$
3	65,40	$O_1$ $do_1$	octava mare; octava gravă $Do$ ; $do_1$	octava mare $C$	octava I $Ut_1$ și $Do$	octava de bas $Do_1$ ; $do^1$
4	130,61	$O$ $do$	octava mică; octava subcentrală $do$ ; $do_7$	octava mică $c$	octava II $Ut_2$ ; $do$	octava de bas superior $Do_2$ ; $do^2$
5	261,62	$O^1$ $do^1$	octava I; octava centrală $do^1$ ; $do_8$	octava I $c_1$ ; $\bar{c}$ ; $c'$	octava III $Ut_3$ ; $do_1$	octava de mijloc $Do_3$ ; $do^3$
6	523,24	$O^2$ $do^2$	octava II; octava supra-centrală $do^2$ ; $do_7$	octava II $c_2$ ; $\bar{c}$ ; $c''$	octava IV $Ut_4$ ; $do_2$	octava cu 2 linii $Do_4$ ; $do^4$
7	1046,5	$O^3$ $do^3$	octava III, octava acută $do^3$ ; $do_{10}$	octava III $c_3$ ; $\bar{c}$ ; $c'''$	octava V $Ut_5$ ; $do_3$	octava cu 3 linii $Do_5$ ; $do^5$
8	2093	$O^4$ $do^4$	octava IV; octava supra-acută $do^4$ ; $do_{11}$	octava IV $c_4$ ; $\bar{c}$ ; $c''''$	octava VI $Ut_6$ ; $do_4$	octava cu 4 linii $Do_6$ ; $do^6$
9	4186	$O^5$ $do^5$	octava V $do^5$ ; $do_{12}$	octava V $c_5$ ; $\bar{c}$ ; $c'''''$	octava VII $Ut_7$ ; $do_5$	octava cu 5 linii $Do_7$ ; $do^{57}$
10	8372	$O^6$ $do^6$	octava VI $do^6$ ; $do^{12}$	octava VI $c_6$	octava VIII $Ut_8$ ; $do_6$	octava cu 6 linii $Do^6$ ; $do^6$

standardizarea acustică, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, ed. îngrijită și prefată de Gh. Firca, Buc., 1977; STAS 1958-50, *Acustică*; STAS 1957/4-74, *Acustică muzicală*; Giuleanu, V. și Iușcanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (vol. I), Buc., 1962; Urmă, D. *Acustică și muzică*, Buc., 1982. (D.U.)

notație muzicală, în sens larg, sistem de scriere a muzicii cuprinzând totalitatea semnelor grafice care să permită executantului realizarea fidelă a intențiilor compozitorului; în sens restrâns, sistem de scriere a sunetelor\* muzicale care le determină poziția pe scara înălțimilor\*. Sin. sem(e)iografie muzicală. I. În n. europ. uzuală pentru această

determinare există trei mijloace de bază: a) portativul\* de cinci linii (pentagrama muzicală), b) cheile\* corespunzătoare diferitelor voci și instr. și c) notele\*. În lipsa portativului, poziția sunetelor poate fi determinată prin frecvența\* lor, cuprinsă, în sistemul egal temperat\*, între extremele  $do^1 = 16,35 \text{ Hz}^*$  și  $do^{10} = 8372 \text{ Hz}$  ale scării înălțimilor\*, respectiv sunetul cel mai grav și cel mai acut al orgii\* mari. Poziția sunetelor mai poate fi determinată afectând fiecărui sunet indicele numeric al octavei\* din care face parte (v. notarea octavelor). Pentru scrierea notelor care depășesc capacitatea portativului se utilizează linii suplimentare; când acestea depășesc numărul de

cinci, făcând lectura incomodă, se recurge la semnul de trecere la 1-2 octave superioare sau inferioare (cifrele 8 sau 15 urmate de puncte, v. abreviații; notarea octavelor). Spre a se evita repetarea prea multor linii suplimentară pentru vocile (1) sau instr. al căror ambitus (1) ocupă registre (1) mai grave sau mai înalte ale scării sunetelor, se întrebuițează un sistem adecvat de chei\*, semne grafice care, fixând poziția și denumirea unui sunet-reper, le determină pe toate celelalte din ambitusul\* respectiv. Notele\*, semnele de bază ale scrierii muzicii, au forma unui oval, gol sau plin, desenat puțin oblic. Diferite semne (codițe, stegulețe sau bare (II, 1) stabilesc valoarea\* (duratei) notelor. Deoarece un sunet oarecare din scara muzicală completă repetă pe unul dintr-o singură octavă, denumirile notelor se reduc la 7 în scara diatonică\* și la 12 în cea cromatică\*. Pentru denumiri se utilizează **n.** silabică și **n.** literală (v. tab. 1). În Franța, pentru *do*\* se mai folosește și vechea denumire arătină *ut*\*. Denumirile sunetelor cromatice se obțin, în **n.** silabică, adăugând silabelor cuvintele *diez*\* sau *bemol*\* (v. și *alterație*). În **n.** literală germ., se adaugă literelor dezinența *is* pentru *diez* și *es* pentru *bemol* (ex.: *cis* „do diez“ și *des* „re bemol“). Fac excepție de la regulă: *as* „la bemol“ și *b* sau *B* „si bemol“.

Tab. I

Notația silabică Italia, Franța, România etc.	do re mi fa sol la (si bemol) si
Notația literală Germania, Austria, Anglia, S.U.A. etc.	c d e f g a b h c d c f g a b flat b

În **n.** engleză se însoțește litera cu termenul *sharp* „diez“ sau *flat* „bemol“. Deoarece în muzică nu există timp absolut, ci numai relativ, durata sunetelor este și ea relativă, fiind raportată totdeauna la durata unei note-reper, de o anumită valoare. În sistemul diviziunii (1) binare\* a valorilor (care stă la baza ritmului\* binar), nota întreagă valorează 2 doimi\*, doimea 2 pătrimi\* etc. În sistemul diviziunii ternare, nota\* întreagă se scrie cu punct (1) în dreapta și valorează 3 doimi (scrise cu punct), doimea 3 pătrimi (scrise cu punct) etc. Există și diviziuni speciale: *trioletul*\*, *cvintoletul*\* etc., în diviziunea binară a valorilor, și *duoletul*\*, *cvartoletul*\* etc. în cea *ternară*\*. Pentru

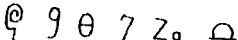
fiecare valoare de notă din ambele diviziuni există un semn corespunzător de pauză\*, care ține locul notei. Măsurile\* sunt separate între ele cu ajutorul barelor (II, 3) verticale de măsură: bara finală (dubla-bară) se aplică la sfârșitul unei lucrări sau a părților ei. Intensitatea\* sonoră (dinamica\*, nuanțele), când este fixă, se notează prin cuvinte ca *piano*\*, *forte*\* etc. Variațiile de intensitate se notează prin termeni ca *crescendo*\* ori *decrescendo*\* sau respectiv, prin semnele < și >. Există diferite semne sau termeni pentru *accente*\* ori moduri speciale de execuție (*legato*\*, *staccato*\* etc.) cum și pentru interpretare. ■ Încercările mai apropiate de a perfecționa semiografia muzicală au avut în vedere rezolvarea unor probleme ca reducerea numărului de chei, reducerea armurilor\*, cifrarea măsurilor și mai cu seamă simplificarea notației alterațiilor, foarte complicate în scriitura modernă. S-a propus autonomia completă a denumirii celor 12 sunete ale gamei cromatice, un sistem nou pentru scrierea lor, ca în unele partituri\* moderne (în special a celor de muzică electronică\*), în care înălțimile sunt notate prin frecvențe\* iar duratele prin secunde. Extinderea principiului cheii *sol* transpozitoare în orice octavă, după modelul cheii *sol* pentru tenor (1) (pe linia întâi a portativului), combinată cu principiul cheii *fa* transpozitoare ar permite să se renunțe cu totul la cheia *do*. În legătură cu simplificarea **n.** s-a bucurat de succes, în a doua jumătate a sec. 19, așa-numitul sistem *Tonic-sol-fa*\*. II. (ist.). În perspectiva dezvoltării diferitelor culturi, **n.** a apărut la un timp nu prea îndepărtat după apariția scrierii vorbirii și a fost firesc să utilizeze semnele acesteia (litere, cifre sau chiar cuvinte). Sistemele de semiografie muzicală din această primă categorie au fost numite fonetice (A.-F. Gevaert) și printre ele se află cel indian (cel mai vechi), cu cinci consoane și două vocale, luate din numele treptelor scării muzicale (*sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*). iar adăugrea altor vocale dubla valoarea notelor; cel chinez, cu semne provenite din numele treptelor și cu semne pentru valoarea notelor; cel arab, care folosea cifre; cel gr. antic, cu litere ale unui alfabet arhaic și cu diferite semne. ■ Încă înaintea erei noastre, când numărul coardelor kitharei\* ajunsese la 15, scara gr. a sunetelor – cuprindea două octave, plus un semiton\* sus și un ton\* jos (*proslambanomenos* „[sunet] adăugat“,

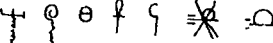
fig. 1). Sunetele erau scrise și denumite prin 15 litere ale unui alfabet arhaic, unele oblice sau culcate. Pentru muzica vocală există o *n.* aparte. În *n.* romană a lui Boethius (sec. 6), inspirată probabil după cea gr. a lui Alypius din lucrarea *Isagoge* (sec. 4), un fel de manual, semnele grecești sunt înlocuite cu literele majuscule A...P ale alfabetului latin (fig. 1). ■ În sistemul *n.* fonetice intră și tabulaturile\* sec. 16–17, unde litere, cifre și semne diferite reprezintă coardele\* sau tastele (v. clapă) instr. care trebuiau acționate pentru a obține sunete izolate sau acorduri\*. La sfârșitul sec. 17, D. Cantemir a inventat prima *n.* (cu cifre) a muzicii turcești, cu ajutorul căreia s-au transmis un mare număr de *peşrefuri*, piese instr. cu mișcare moderată. III. O altă categorie de sisteme de semiografie muzicală – cuprinde *n.* *diastematică* (< gr. διαστηματικός [*diastematikós*], „intermitent, [separat] prin intervale“). În aceasta, configurația melodiei, cu succesiunea ei de sunete mai joase și mai înalte, durate etc., este clară ochiului dintr-odată, grație poziției relative a unor semne numite, în diferite subsisteme, *neume* (< gr. νεῦμα, „semn, comandă”, de la vb. νεύω, „a încuviința, a face un semn, a comanda”), figuri sau note. Cele mai vechi *n.* diastematice sunt cea neumatică a cântului greg.\* și cea bizantină (IV); urmează *n.* clasică japoneză, cea mensurală a ev. med. (v. *musica mensurata*) și în fine cea modernă. *N.* *neumatică occid.* s-a dezvoltat din accentele ascuțit (lat. *virga* sau *virgula*) și grav (*punctum*) utilizate în metrica (2) poetică latină. Neumele indicau numai locul unde vocea trebuia să urce sau să coboare, dar nu definea intervalele și nici duratele sunetelor, astfel că serveau mai mult ca mijloc mnemonic pentru cei ce cunoșteau dinainte melodia (v. tab. II). ■ Prin sec. 10 a apărut necesitatea fixării în scris a unui sunet-reper, în care scop s-a adoptat o linie colorată (roșie), înaintea căreia se scrie una din literele *F*, *G* sau *C*, permițând o diferențiere mai bună a sunetelor reprezentate de neume. De la caligrafiera gotică a acestor litere derivă, prin multe transformări, actualele semne pentru chei. Utilizarea liniei colorate a însemnat un progres decisiv, deschizând drumul către portativul din mai multe linii. În sec. 11, G. d'Arezzo a introdus tetragrama sa, portativul de patru linii (v. *hexacord, solmizare*). După ce la

(stilul organum\* sec. 9), a devenit necesară măsurarea exactă a duratei sunetelor, de unde a luat naștere *n.* *proporțională* sau *mensurală* (lat. *notatio mensurata*). Pentru stabilirea duratei relative a sunetelor s-a aplicat sistemul metricii poetice cu terminologia respectivă, începând cu denumirile *longa\** (nota lungă) și *brevis\** (notă scurtă), utilizate de prin sec. 12. Treptat, dar destul de încet, *n.* neumatică se transformă în sec. 13 în *n.* *pătrată* (*notae quadratae*), cu valorile ei diferențiate de note și pauze. Această formă avea să devină relativ repede rombică. Trecerea la aceste forme de scriere are la origine un fapt cu totul prozaic. Până în sec. 12, pentru scriere se întrebuința o tijă subțire de trestie sau stof tăiată (lat. *calamus*), dar în următorul s-a adoptat pana de gâscă despătată, elastică. Cu aceasta, printr-o simplă apăsare, nota apărea de la sine pătrată; prin mișcarea oblică a mâinii, nota devenea rombică. Sub influența ritmului dactilic (– U), cel mai important în vechea poetică, în muzică a predominat multă vreme diviziunea ternară (*longa* = 3 *breves*). Supremației binarului (*longa* = 2 *breves*) i-a trebuit mult timp (sec. 14–16) pentru a se impune [v. mod (III)]. Încă de prin sec. 14 au apărut noi valori de note: *maxima\** sau *duplex longa*, care valora 2 sau 3 *longae*; *semibrevis\** = 1/2 de *brevis*; *minima\** = 1/4 de *brevis*; *mininima\** = 1/2 de *minima* = 1/4 de *semibrevis*. Toate aceste valori se scriau rombic, cu note goale sau pline, cu codițe în sus sau în jos. Din asemenea norme de scriere s-a ajuns și s-a definitivat în sec. 17 forma ovală, puțin oblică, utilizată și astăzi. Valoarea mai mare a notelor albe față de a celor negre datează din sec. 15. ■ În ceea ce privește denumirile sunetelor (notelor), călugării cat. au folosit multe sec. sistemul boețian [v. n. (II)], dezvoltat cu unele adaptări ale literelor lat. În sec. 10, Odon de Cluny introduce o *n.* simplificată, în care figurau și litere minuscule: în prima octavă se păstrau vechile majuscule *A ... G*, dar în a doua apar minusculele *a ... g* corespunzătoare. În continuare, pentru vocile infanțin|le (femeile nefiind admise în corurile eclesiastice) s-au întrebuințat literele mici ale alfabetului grec. Jos, sub sunetul *A*, cel adăugat (*proslambanomenos*) a fost reprezentat prin majuscula greacă, Γ (*gamma*). Cu timpul, denumirea *gamma* a fost dată întregii serii de sunete spre acut, iar mai târziu, prin

restrângere semantică, numai seriei de sunete din cuprinsul unei octave. Inventând (începutul sec. 11) metoda solmizării\*, Guido d'Arezzo a introdus sistemul mnemonice pentru reținerea sigură a ntonației sunetelor scării diatonice, denumind treptele succesive ale acesteia prin silabele *ut ... la*, valabile identic pentru ambitusul oricăruia dintre cele trei hexacorduri\* considerate. ■ Semnele de alterație\* au ca geneză faptul că, încă de la începutul cântului greg. (sec. 6), atunci când scara lui *c* (*do*) era intonată pe nota *f* (*fa*), s-a simțit necesitatea unui sunet *b* mai jos cu un semiton, pentru a se avea între treptele 3-4 ale scării *f* același interval de semiton ca și între treptele corespunzătoare ale scării *c* și a se evita astfel tritonul\* *fa-sol-la-si* (*diabolus in musica*). Astfel, un anumit timp, cu semnul *b* se notau două sunete de aceeași importanță, dar diferite ca intonație (1). Cu vremea, ele au fost diferențiate în scris în felul următor: 1) nota *b* din scara *c* se scria mai colțuroasă, aproximativ pătrată (goală) și de aceea se numea *b quadrum* sau *b quadratum*. În scara *c*, acest *b* suna frumos (în tetracordul\* *sol-la-si-do*), dar în scara *f* dădea naștere tritonului *fa-si* și suna aspru, dur, de unde denumirea de *b durum*. 2) Nota *b* din scara *f* se scria în forma unui *b* obișnuit și de aceea se numea *b rotundum*. Fiind intonat cu un semiton mai jos, el suna mai plăcut decât *b durum* și de aceea i s-a spus *b molle* (*b moale*). Mai târziu, pentru a diferenția mai bine aceste două note, *b molle* a luat forma actualului bemol, iar *b durum* forma becarului\*. În lb. fr. s-a spus *b mol* și *b carré*, iar în cea it. *b molle* și *b quadro*. În grafia germ., confuzia dintre forma literei gotice *h* și forma colțuroasă a lui *b quadrum* a dus, în sec. 16, la înlocuirea acestuia din urmă cu litera *h* (*si* al nostru). Litera *b*, fără alt adaos, a rămas să-l indice pe *b molle* (*si bemol*, tab. 1). Cât privește diezul, actualul semn grafic care îl reprezintă derivă din semnul becar\*. O vreme, actualele semne pentru becar și diez au fost întrebuințate indiferent pentru a înălța ridicarea cu un semiton a unei note. De prin sec. 12-13, sunetul *fa* din modul mixolidic\* (*sol*) era intonat în muzica pop. cu un semiton mai sus, ca și *do* din modul (1, 3) doric (*re*), începând să acționeze spontan atracția sensibilei\* către tonică\* (v. muzica ficta). Pentru a se marca în scris noua intonație, se utilizau diferite variante grafice ale semnelor becar și bemol. În sec. 13 ele au fost

aplicate notelor *fa* și *do*, iar mai târziu și notelor *sol* și *re*. Nota *mi bemol* apare abia prin sec. 16. Etimologic, denumirea „diez“ provine din gr. *diesis*\*, sfertul de ton din anticul gen enarmonic (1), pe care unii teoreticieni din sec. 16 încercau să-l aducă la o viață nouă, sub influența întoarcerii generale la clasicismul grec. În ev. med. sunetele alterate se scriau cu alte culori decât cele ale scării diatonice, pentru a putea fi mai ușor deosebite de acestea. De aceea au fost numite *cromatiche* (gr. *chromatikos* „colorat“, de la *chroma* „culoare“), ca și semitonurile în care intrau (*fa-fa diez* etc.). Pe la sfârșitul sec. 16 s-a adăugat încă o notă celor șase existente (*do ... la*), care a primit numele *si*, format din inițialele cuvintelor „Sancte Iohannes“ (v. hexacord). După un sec., celor șapte silabe li s-au atribuit caracteristicile absolute din hexacordul natural, odată cu adoptarea octavei ca formulă de solfegiere. Găsind „surdă“ vechea silabă *ut* a lui G. d'Arezzo, italienii au înlocuit-o în sec. 17 cu silaba *do*\*, provenită de la numele teoreticianului G.B. Doni sau de la invocția *Dominus vobiscum* („Domnul fie cu voi“). În Franța se utilizează ambele silabe. (D.U.) IV. N. *bizantină*. Cercetările întreprinse, îndeosebi în sec. nostru, au dus la concluzia că sumerienii, indienii, chinezii, egiptenii și grecii vechi au cunoscut n. muzicală. Sumerienii au utilizat notația cuneiformă încă în sec. 16 î.Hr. După descoperirea, în 1947, a unui important fond de mss. la Qumran – în apropierea Mării Moarte – în Iordania (datate între anii 150 î.Hr. – 150 d.Hr.), Eric Werner a ajuns, prin 1957, la constatarea asemănării evidente între unele semne din aceste mss. și semne cuneiforme sumeriene, unele chiar cu semne muzicale biz. Asemănarea cu n. biz. a izbit și pe alți specialiști. Raina Palikarova-Verdeil dă paralel, de pildă, următoarele semne:

(Mss. Marca Moartă) 

(Mss. paleobizantine) 

În alte mss., care au aparținut sectei maniheene, descoperite la Turfan, în deșertul Gobi (China), scrise prin sec. 10-11 după modele foarte apropiate de originalele din sec. 3, se constată folosirea repetată a unor vocale, separate prin silabe repetate: *iga*, *igga*, fenomen întâlnit și în scrierile vechi



siriene, ca și în mss. vechi biz. și sl. Aceste similitudini în n. ca și în vocalize, au dus la presupunerea că scrierea muzicală biz. ca și maniera de cântare nu sunt străine de practicile mai vechi ale popoarelor Orientului Apropiat. Nu poate surprinde acest lucru, desigur, dacă avem în vedere că creștinismul – și, odată cu el, innografia, cântarea și organizarea octoehului\* – s-a dezvoltat în primul rând în centrele culturale importante din această zonă geografică, mai ales în cele siriene. Și totuși, primul inn\* creștin care ni s-a păstrat – descoperit la Oxyrhinos în Egipt (datat între sfârșitul sec. 2 și începutul celui următor) – este în n. (II) alfabetică gr. alexandrină, singura descifrabilă din cele menționate. În practica lor muzicală, bizantinii au folosit două sisteme de n.: *ecfonică*, proprie deci *citirii ecfonice\** și *diastematica* (v. n. (III), în care semnele reprezintă intervale (gr. διαστήματα „interval“). 1. N. *ecfonică*. Este cea mai veche n.

folosită de bizantini. Unii specialiști i-au atribuit origine orient., spunând că semnele respective au fost preluate din vechea n. cuneiformă sumeriană, sau din cea maniheeană; alții însă au pus această n. în legătură cu semnele prozodice (v. prozodie) gr., inventate de către Aristofan din Bizanț (cca. 180 î.Hr.) și folosite ca ghid în declamație. Asemănarea dintre semnele prozodice și cele ecfonice – în câteva cazuri chiar denumirea identică – sunt grăitoare (v. tab. III). Aceste semne prozodice au fost introduse (de către Herodian și alți gramaticieni elini (sec. 2 și urm.), pentru declamarea expresivă a textelor scripturistice. Ca sistem, n. ecfonică era deja constituită, se pare, în sec. 4, cel mai vechi mss. în această n. datând din sec. 5. Dar raritatea unor asemenea mss. și, mai ales, condițiile necorespunzătoare de păstrare nu permit datarea precisă a mss. anterioare sec. 8, când numărul lor crește. Pe bază de documente cert dateate, această n.

TABEL II : NEUME

	Numele	Accente inițiale	Formă dreaptă	Formă cursivă	Formă pătrată ulterioară pe portativ	În notație modernă
Neume simple	Virga	/	/	/	⌈	♪
	Punctum	\	-	.	⌋	♩
Neume de 2 note	Clivis	/ \	∧	∩	⌈ ⌋	♪ ♩
	Pes, podatus	\ /	∨	∪	⌈ ⌋	♪ ♩
Neume de 3 note	Torculus	\ / \	∨	∪	⌈ ⌋ ⌈	♪ ♩ ♩
	Porrectus	/ \ /	∩	∪	⌈ ⌋ ⌋	♪ ♩ ♩
	Climacus	/ \ \	∧	∩	⌈ ⌋ ⌋	♪ ♩ ♩
	Scandicus	\ \ /	∩	∪	⌈ ⌋ ⌈	♪ ♩ ♩
	Salicus	Variantă a lui Scandicus	∩	∪	⌈ ⌋ ⌈	♪ ♩ ♩
Neume de 4 note	Porrectus flexus	/ \ \	∩	∪	⌈ ⌋ ⌋ ⌋	♪ ♩ ♩ ♩
	Torculus resupinus	\ \ /	∩	∪	⌈ ⌋ ⌈ ⌈	♪ ♩ ♩ ♩

„La musique des origines à nos jours”  
(Coord. N. Dufourq); Paris, 1946;  
(p. 515 - 522)






**TABELUL III**  
**NOTAȚIA EK FONETICĂ**

S E M N E								
Prosodie			Ekfontice					
			Simple			Compuse		
Grafie	Denumire	Semnificație	Grafie	Denumire	Semnificație	Grafie	Denumire	Semnificație
a)	<u>Accentie</u> (τόνοι)							
/	ὀξεῖα	accent acut	/ /	ὀξεῖα	ton acut	//	ὀξεῖαι	
\	βαρεῖα	accent grav	\\	βαρεῖα	ton coborât	\\	βαρεῖαι	
^	περισπομένη		~	καθιστή				
			~	συρμα- τική				
β)	<u>Timpi</u> (χρόνοι)							
-	μακρά	lung						
∪	βραχεῖα	scurt						
						..	κινήματα δύο	
						..	κινήματα τρία	
γ)	<u>Spirite</u> (πνεύματα)							
✓	δασεια	spirit aspru	✓	κρεμαστή				ε
∪	ψιλλή	spirit lin	∪	κρεμαστή ἀπέσω		∪	κρεμαστή ἀπέσω- εξω	
			∪	κρεμαστή ἀπέσω				
δ)	<u>Semne declamatorii</u> (παθῆ)							
∪	ἀπόστροφος	?						
∪	ὑφεν	unire	∪	ἀπόστροφος		∪ ∪	ἀπόστροφος συνδεσμοί	
∪ ∪	διαστολή	separare	∪	συνέμβα		∪ ∪	ὑπόκρισις ἐκ δύο διαστολῶν	
						∪ ∪ ∪	ὑπόκρισις ἐκ τρίο διαστολῶν	
∪ ∪ ∪	τελεῖα	sfârșit				∪ ∪ ∪ ∪	ὑπόκρισις ἐκ πέντε διαστολῶν	
			Z	παρακλητική				

**TABELUL IV**  
**NOTAȚIA DIASTEMATICĂ**  
**A. Semne fonetice**

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întâlnește *	Transcriere	Observații
1.	┌ ─┐	ison	repetă sunetul precedent	P, M, N, Ch.		Propediile anterioare „il trec la cheironomice.
2.	—	oligon	} urcă o secundă	P, M, N, Ch.		
3.	/	oxeia		P, M, N.		
4.	u u	petasthē		P, M, N, Ch.		
5.	∩	kouphisma		P, M, N.		
6.	∩	kratēma - kouphisma		N.		
7.	┌	pelaston		M, N.		
8.	∩ ∩	katēmata dyo		P, M, N, Ch.		
9.		anastamara		P.		
10.		apeso exo				
11.		anatrichisma				
12.	┌ (┌	varia		în P, a coborâtă	P, M, N, Ch.	
13.	(	varias	Ca nr. 12, dar probabil cu dublarea duratei.	P.		
14.	>	apostrophos	} coboară o secundă	P, M, N, Ch.		În P, valoare nedeterminată.
15.	>>	apostrophoi syndesmoi		P, M, N.		Cu dublarea duratei.
16.	∨ ∨ ∨	katáhasma	coboară treptat 2 resp. 3 secunde	P.		
17.	∨ ∨ ∨	kratēma - katáhasma	coboară treptat 2 secunde, cu prelungirea duratei ultimei.	P.		

\* P = paleobizantină ; M = mediobizantină ; N = neobizantină ; Ch = Chrisantină.  
\*\* W = Wellesz ; P = Petrescu.

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întâlnește	Tran-scriere	Observații
18.	S <sub>3</sub>	hyparrhoē (skolex)	coborâre treplat 2 secunde	P, M, N, Ch.		
19.	M.Y	kratēma - hy- parrhoon	coborâre treplat 2 secunde, cu dublarea dura- tei ultimei	P, M, N.		
20.	∨	kratēma	3 <sup>ta</sup> ascendentă	P, M, N, Ch.		În P, valoare nedeterminată (P)
21.	∨∨∨∨∨ L L	hypsilē	4 <sup>ta</sup> ascendentă	P, M, N, Ch.		În P, valoare nedeterminată (P)
22.	∩ ∩ ∩	elaphron	3 <sup>ta</sup> descendentă	P, M, N, Ch.		
23.	X>X, 4 4 »X 4	harnilē	4 <sup>ta</sup> descendentă	P, M, N, Ch.		În P, valoare nedeterminată (P)
<u>B. Semne cheironomice</u>						
<u>a) Semne ritmice</u>						
24.	//	diplē	adaugă 2 timpi	P, M, N, Ch.		
25.	∩ ∩ ∩	kratēma	dublează + semicoroană	P, M, N.		
26.	∩ ∩ ∩	apoderma	dublează + semicoroană	P, M, N.		
27.	∩ ∩	klasma mikron (tsakisma)	dublează durata (P). adaugă 1/2 timp (W).	P, M, N, Ch.		
28.	∩	gorgan	reduce viteză - rea la jumăta- te (P). accelerează (W)	M, N, Ch.		
29.	∩	argon	reduce cu 1/2 valoarea s. pre- cedent, adăugând un timp s. pe care se scrie; rit. (W).	M, N, Ch.		

b) Semne dinamice

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evaluative în care se întâlnește	Tran - scriere	Observații
30.		prefistona	accent	M, N, Ch.		
31.		antikenoma	échappée (?)	M, N, Ch.		
32.		piasma	accent (?)	P, M, N.		
33.		parakiētiki	legato (?)	P, M, N.		
34.		mega-kratēma	(?)	P.		
35.		xeron-klasma	(?)	P, M, N.		

c) Semne cheironomice

36.		ktilisma	leagă grup de sunete			
		etero-ktilisma,				
37.		syrma sau synagma	?	P.		
38.		syrma sau lygisma	?	N.		
39.		homalon	?	N, Ch.		
40.		tromikon	?	N.		
41.		allo	?	N.		
42.		ekstrepton sau strepton	?	N.		
43.		enarxis, anarxis, sau diamphismos	?	N.		
44.		epegerma	?	N.		
45.		chorenma	?	N.		
46.		hermargon	?	N.		
47.		parakalesma	?	M, N.		
48.		eteron parakalesma	?			Îsi not. Ch = eteron

Nr. crt.	Grafic	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întâlnește	Tran-scriere	Observații
49.	++	stavras	respirație	M, N, Ch.		
50.	16 16	seisma	?			
51.		synagma	?	N.		
52.		uranisma	?	N.		
53.	7 7 H	gorgosyn the-ton	?	M, N.		
54.		argosyntheton	?	N.		
55.	7 H	heteron ton praltikon	?	N.		
56.	4 4	tromikon - psifiston	?	N.		
57.	2 5	tromikon - lygisma	?	N.		
58.		tromikon - synagma	?	N.		
59.	4 4	tromikon - homalon	?	N.		
60.		antikeno - kylisma	?	N.		
61.		psifisto - paraklesma	?	N.		
62.	4 4 2	psifisto - synagma	?	N.		
63.	H	psifisto - homalon	?	N.		
64.	7 1 5 7	homalon - teronkiasma	?	N.		
65.	X	psifiston - xeronkiasma	?	N.		
66.	2 5	lygisma - tromikon	?	N.		
67.		hemiphonon	?	N.		

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întâlnește	Tran-scriere	Observații
68.		hemiphron	?	N.		
69.		phtora	?	P, M, N.		Al doilea semn este nenano.
70.		thematismos eso	?	M, N.		
71.		thematismos exo	?	N.		
72.		thes kai apathes	?	P, M, N.		
73.		thema aplonn	?	N.		

poate fi urmărită până în sec. 15, când dispare. C. Höeg identifică trei faze de dezvoltare a acestei n.: a) *faza arhaică* (sec. 8–9); b) *faza clasică* (sec. 10–12); c) *faza de decadență* (sec. 13–15). Folosirea rară a unor semne, sau lipsa anumitor grupări de semne este caracteristică primei faze; dimpotrivă, reducerea treptată a numărului semnelor folosite, este proprie ultimei faze. De obicei, semnele – uneori aceleași, altele diferite – încadrează propoziții mai dezvoltate, sau fraze ale textului. Aceste semne – care se scriu deasupra, dedesubtul, sau la aceeași înălțime cu textul – nu au o semnificație precisă, de unde părea că ele aveau funcție mnemotehnică, rostul fiecăruia fiind să amintească interpretului o anumită formulă (1, 3) melodică pe care o știa de mai înainte. Alți specialiști – de pildă, Gr. Panțiru – socotesc totuși că semnele au semnificație precisă. Având în vedere că această recitare comportă elanuri – cel puțin la accentele expresive, dacă nu și tonice [v. accent (I; IV)] ale textului –, dar și căderi, ne face să acceptăm cu dificultate ideea că recitarea întregului fragment de text încadrat între două semne se desfășura uniform. Cărțile prevăzute cu această notație se numesc: evangheliare, lecționare\*, profetologii. În același fel „se zic” cetenile\*, ca și ecfonisul\*. 2. N. *diastematică*. Pornește de la cea precedentă, înmulțindu-i semnele și acordând – cel puțin unora – o semnificație diastematică precisă. Lipsa de documente muzicale vechi – cel mai vechi mss. datează dn sec. 9 sau 10 – împiedică fixarea mai precisă a apariției acestei n. Se crede însă că și-a

făcut apariția prin sec. 8, când *imnografia\** capătă o dezvoltare foarte mare și când s-a simțit nevoia organizării octoehului\*. Dacă avem însă în vedere că o asemenea încercare se făcuse încă la începutul sec. 6 (v. bizantină, muzică), putem considera apariția acestei n. mai veche decât sec. 8. În orice caz, este de presupus că organizarea imnelor pe ehuri \* a impus fixarea cântărilor în scris – cel puțin a anumitor modele – deci și inventarea unui sistem de n. corespunzător. Specialiștii disting, în general, patru stadii evolutive ale acestei n.: A. *paleobiz.* (sec. 8–12); B. *mediobiz.* (sec. 13–15); C. *neobiz.* sau *kukuzeliană* (sec. 15–19 [până în anul 1814]); D. *modernă* sau *chrysanthică* (după 1814). În primele trei stadii, numărul semnelor merge crescând, pentru ca pentru n. modernă numărul acestora să se reducă. Teoreticienii împart semnele în: *semne fonetice* (φωνητικά σημάδια sau ἔμφωνα σημάδια) care reprezintă sunete, intervale; *semne afone* (ἄφωνα σημάδια), de durată\*, nuanță\*, expresie\*. Unele semne afone sunt de dimensiuni mai mari, de unde și denumirea de *semne mari* (μεγάλα σημάδια sau μεγάλα ὑποστάσεις). Cu un termen general, aceste *hypostaze* – de dimensiune mică sau mare – sunt denumite și *semne cheironomice* (χειρονομικά). Spre deosebire de semnele fonetice, care se scriu cu cerneală neagră, semnele cheironomice se scriu, de obicei, cu cerneală roșie. După valoarea lor diastematică, semnele fonetice se împart în: *trupuri* (σώματα, *somata*), cele care urcă (tab. 2, nr. 2-8) sau coboară (tab. 2, nr. 14-15) și

*duhuri* (πνεύματα, *pnevmata*) cele care reprezintă terțe sau cvarte ascendente sau descendente (nr. 20–21 și, respectiv, 22–23). În *papadichii\** sau *propedii\**, *isonul* (tab. IV, nr. 1) este trecut, de obicei, la începutul semnelor cheironomice, deși joacă rol deosebit de important în melodie, pe când *hyporrhoe* și *krtemohyporrhoon* (tab. IV, nr. 17–18) sunt socotite „nici trupuri, nici duhuri“, așa cum erau socotite probbil *katabasma* și *kratemo-katabasma*, folosite doar în n. paleobizantină. *Trupurile* (cu excepția celor două *kentime*) se scriu singure, pe când *duhurile* se scriu fie *sprijinite* fie *combinat* cu un semn din categoria precedentă. În cazul sprijinirii – îndeosebi pe *oligon* și *petaste*, cu totul rar pe *kufisma* și *pelaston* – pentru calcularea intervalului contează numai „duhul“, pe când în cazul combinației dintre „trupuri“ și „duhuri“ valoarea intervaleică a semnelor se cumulează. Aceste observații rămân valabile pentru toate cele patru faze, cu excepțiile pe care le vom menționa la timpul potrivit. A. N. *paleobiz.* (numită, de asemeni: *constantinopolitană*, *hagiopolită primitivă*, *arhaică*, *liniară* etc.) prezintă, după H.J. Tillyard, trei faze: a) *esphigmeniană* (după un mss. aflat în mănăstirea Esphigmen de la Athos). b) *Chartres* (după trei foi păstrate, până la al doilea război mondial, la Chartres, în Franța) și e) *andreatică* (după cod. 18 de la schitul Sf. Andrei, Muntele Athos). Raîna

Palikarova-Verdeil găsește alte etape de dezvoltare ale acestui stadiu evolutiv: a) *paleobiz. arhaică* (sec. 8–9); b) *kondacariană* (sec. 9–12, după mss. de tip *kondakaria*, păstrate în biblioteci din Rusia) și c) faza *Coislin* (după ms. Coislin 220 de la Bibl. Națională din Paris). Trăsătura de bază a acestei n. o constituie apariția funcției diastematice a unor semne. Unele dintre acestea, ca: *oxeia*, *kentemata*, *hypsilē*, *apostrophos* și *hamilē* nu au, totuși – după unii specialiști – valoarea determinată; iar *isonul* și-a făcut apariția doar în faza Coislin. Tot acum apar semnele ritmice: *diplē*, *klasma mikron*, *kratema* și *apoderma*. Pentru această perioadă se vorbește de două n.: una mai simplă, aplicată cântărilor silabice, și alta mai dezvoltată – notația kondacariană –, aplicată cântărilor melismatice\*, în care sunt prezente numeroase semne mari. Unele dintre acestea vor fi preluate integral de către fazele următoare, dar altele vor fi modificate ca grafie. Din cauza valorii diastematice neclare a unora dintre semnele importante această n. nu a putut fi încă transcrisă. La aceasta contribuie și lipsa totală a micilor teoreticoane muzicale (v. *propedie*) care-și fac apariția de-abia în sec. 13. B. N. *mediobiz.* (numită de asemenea: *hagiopolită*, *rondă sau rotundă*, *fără ipostaze mari*, *damasceniană*). Codificarea imnelor, urmată de apariția melurgilor\*, dă impuls nou nu numai creației ci și n. care devine

TABELUL V  
NOTAȚIA CHRYSANTICĂ SAU MODERNĂ

A. Vocale



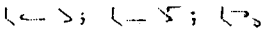




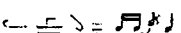




Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Tran-scriere	o b s e r v a ț i i
1.	⌒	<i>ison</i>	repetă s. precedent		
2.	⌒	<i>oligon</i>	} secundă } ascendentă		
3.	⌒	<i>petasti</i>			
4.	⌒	2 <i>chentime</i>			
5.	⌒	<i>chentima</i>	3 <sup>ta</sup> ascend.		
6.	⌒	<i>ipsili</i>	5 <sup>ta</sup> ascend.		
7.	⌒	<i>epistrof</i>	2 <sup>da</sup> ascend.		
8.	⌒	<i>iporai</i>	două 2 <sup>de</sup> ascend. consecutive		
9.	⌒	<i>elafron</i>	3 <sup>ta</sup> descend.		
10.	⌒	<i>hamiti</i>	5 <sup>ta</sup> descend.		



B. Temporale

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Tran-scriere	Observații
1.	∨	clasna	adaugă 1 timp		
2.	•	apli			<p>Compuși : •• = dipli - adaugă 2 timpi ;                      ••• = tripli - adaugă 3 timpi ;</p> <p>Combinatii : {• = pauză de pătrime ;                      {•• = pauză de doime, etc.</p> <p>{• = pauză de optime (formează timpul întreg cu s. precedent.</p>
3.	┌	gorgon	nota pe care se scrie, = 1 timp cu cea precedentă		<p>Cazuri :</p> <p>a) scris pentru « : <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪} \text{♪}</math> ;  <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪} \text{♪}</math> ;</p> <p>b) <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ;</p> <p>c) <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math></p> <p>Combinatii cu el însuși :</p> <p>┌ = digorgon : cu sunetul precedent, dă triolet :</p> <p><math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪} \text{♪}</math> ; <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪} \text{♪}</math> ;  <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪} \text{♪}</math> ;</p> <p>┌ = trigorgon : <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪} \text{♪}</math> ;  <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪} \text{♪}</math></p> <p>Combinatii cu apli :</p> <p><math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ;  <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ; <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ; <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ;  <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ; <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ;  <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ; <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ;  <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ; <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ;  <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ; <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ;  <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ; <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math> ;</p>
4.	┐	argon	lucrarea gorgonului + apli		<p>Se scrie doar pentru grupul <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math></p> <p>Combinatii cu el însuși :</p> <p>┐ = diargon : <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math></p> <p>┐ = triargon : <math>\underline{\underline{\quad}} = \text{♪} \text{♪}</math></p>
5.	+	stavros	întrerupere, respirație		

## C. Consonante

Nr crt	Grafie	Denumire	Semnificație	Tran- scriere	O b s e r v a ț i i
1.		varia	accent (appog.)		
2.		omalon	ondulație (broderie sup.)		
3.		antichenona	échappée		
4.		psifiston	accent puternic (mord. sup.)		
5.		eteron	legato		
6.		endofon	nasal		

tot mai precisă. Adăugând puține semne noi față de n. precedentă – numărul acestora va crește totuși pe parcurs – această nouă fază aduce, în primul rând stabilirea valorii diastematice a semnelor fonetice, ceea ce permite transcrierea cântărilor în ceea ce au ele esențial. În această fază apare *pelastonul*, semn cu caracter diastematic, crește numărul semnelor cheironomice, apar *gorgonul* și *argonul* – semne ale diviziunii unității de timp –, se întâlnește floraua\* specifică formei cromatice *nenano*, se schimbă denumirea și grafiile unor semne cheironomice, apar grupări de semne a căror semnificație încă nu se cunoaște. S-au propus, pentru acestea din urmă, diferite soluții care însă sunt greu de acceptat. Grupul de semne *seisma* (tab. IV, nr. 48) ar reprezenta un tremolo\* „executat cu vigoare reținută, ca vibrațiile unui zguduituri“ (E. Wellesz), dar îl găsim transcris regulat, în n. chrysantică, prin aceeași formulă melodică alcătuită din zece sunete. Se susține, în general, că această n. ar fi dăinuit doar până în sec. 15, când a fost înlocuită cu cea *neobizantină*, dar mss. muzicale de la Putna (scrise între aprox. 1511–1560) folosesc în mare măsură n. mediobiz. C. N. *neobiz.* (*cucuzeliană, hagiopolită, recentă* etc.) folosește aceleași semne fonetice și cu aceeași semnificație din n. mediobizantină. Nu aduce nimic nou nici în ceea ce privește semnele ritmice, dar se înmulțesc semnele cheironomice (dinamice, expresive etc.). Apar semne – unele asemănătoare cu floarele\* din n. modernă ca: *thematismos eso, thematismos exo, thes kai apotes, thema haploun*, a căror semnificație nu se cunoaște, iar interpretările propuse nu prezintă credit. Încărcarea tot mai mare a scrierii cu *hypostaze* mari și cu tot felul de combinații ale acestora a impus – poate și sub influența muzicii

occid. – simplificării acestui sistem de scriere. D. N. modernă sau *chrysantică* reprezintă ultima etapă evolutivă a n. biz. Aici s-a eliminat tot ce s-a considerat a fi de prisos, dar s-au și introdus semne noi, mai ales ritmice, de modulație (v. *florale*), mărturie\*. Semnele diastematice se găsesc toate în n. anterioare (v. tab. V). Este mai simplă decât cele anterioare, poate fi ușor mânăuită, dar nu poate ajuta cu nimic la înțelegerea n. anterioare, în primul rând a semnelor cheironomice. Ca observație generală, privind scrierea și combinarea diferitelor semne diastematice, menționăm: a) *kentema* (*chentima*) și *hypsilé* (*ipsili*) nu se scriu niciodată singure, ci doar „sprijinite“, adică scrise la dreapta semnelor care reprezintă semnele ascendente sau – în cazul *chentimei* – dedesubtul semnului, spre capătul din dreapta; b) semnele ascendente își pierd valoarea când deasupra lor se scrie *isonul* sau oricare dintre semnele descendente; c) semnele ascendente suprapuse își cumulează valoarea, cu excepția combinării cu cele două *chentime*, caz în care fiecare semn își păstrează valoarea; d) *ipsili* scris deasupra și spre stânga unui semn de secundă ascendentă cumulează valorile. (G.C.)

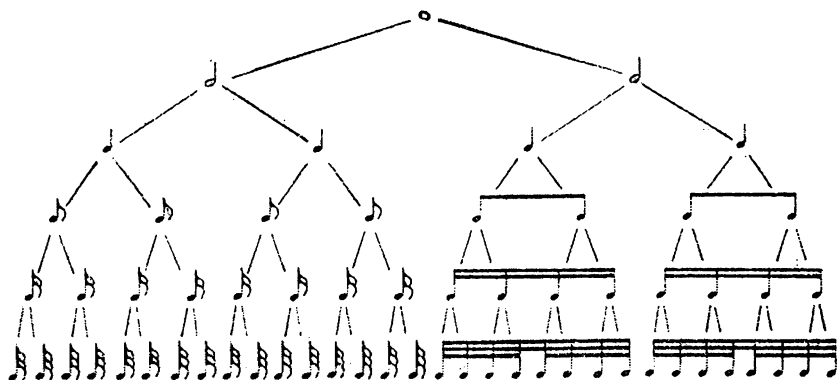
Bibliogr.: Ricmann, H., *Studien zur Geschichte der Notenschrift*; același, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig, 1899; Gevaert, F.-A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 vol., Gent, 1875–1881; David, E., Lussy, M., *Histoire de la notation musicale*, Paris, 1882; Williams, Abdy, *The Story of Notation*, Londra, 1892; Gasperini, G., *Storia della semiografia musicale*, Milano, 1905; Wolf, J., *Handbuch der Notationskunde* (2 vol.), Leipzig, 1913–1919; Apel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music, 900–1600*, 1942, 1962; Chailley, J., *La notation musicale* în: „La

musique des origines à nos jours“, coord. N. Dufourcq, Paris, 1946; Giulanu V., Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; STAS 1957/4-74, *Acustică muzicală (terminologie)*; Höcg, C., *La notation ékphonétique*, MMB, Subsidia 1, 2, Copenhaga, 1935; Raïna, Palikarova-Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle)*, MMB, Subsidia, III, Copenhaga, 1953; Macarie Ieromonahul, *Teoreticon*, Viena, 1823; Pann A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Grammatica melodică*, Buc., 1845; Panțiru, Gr., *Un manuscris de vârstă milenară*, în: Rev. Muz. 17, nr. 3, 1967, p. 20-25; același, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Buc., 1971; Petresco, J.D., *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; Petrescu, I.D., *Études de paléographie musicale byzantine*, Buc., 1967; Ricmann, H., *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig, 1901; Tiby, O., *La Musica bizantina. Teoria e storia*, Milano, 1938; Thibaut, J.-B., *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine*, Paris, 1907; Tillyard, H.J.W., *Handbook of the Middle Byzantine Notation*, MMB, Subsidia, I, fasc. 1, Copenhaga, 1935; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1962; Floros, C., *Universale Neumenkunde*, 3 vol., 1970.

**notă** (< lat. *nota* „semn“) 1. Semn convențional pentru reprezentarea grafică a sunetului muzical (forma **n.** = durată\* sunetului, locul **n.** pe portativ\* = înălțimea\* sunetului). ■ Termenul *nota* este întâlnit în această accepțiune încă de la Aristeides Quintilianus (sec. 2 d.Hr.), care-l aplică scrierii alfabetice gr. a sunetelor, ca și Boethius. Mai târziu, termenul este aplicat și scrierii neumatice (*nota romana*, v. notație (III)), notației chorale

(*nota quadrata*) precum și celei rombice, modale și mensurale (v. *musica mensurata*). ■ *Figuri de n.*, diferitelor forme de **n.** reprezentând durată relativă a sunetelor (și valori de **n.**) le corespund semne pentru pauze\* (ex.). (Valorile mici de note pot fi grupate cu bare (II, 1), care înlocuiesc stegulețele). Un punct\* pus la dreapta unei **n.** îi mărește durata cu jumătate din valoarea ei, un al doilea punct (◌◌) cu trei sferturi, iar un al treilea punct (◌◌◌) cu șapte optimi\*. Pauzele de obicei nu se punctează; totuși punctarea este folosită uneori în măsurile ternare\*. Dacă durata unei **n.** trebuie prelungită peste bara (II, 2) de măsură, atunci este unită, printr-un arc de legato\*, cu prima **n.** din măsura\* următoare, având aceeași înălțime (ex. ♪). ■ **N. întreagă**, valoarea uzuală cea mai mare din notația (I) actuală, este considerată a avea 4 timpi (1; 2) (aprox. 4" în mișcarea moderată) (ex. 2). ■ **N. brevis**, v. *breve*. ■ Denumirea silabică a **n.** ■ **N. joase, înalte, medii**. ■ **N. falsă**. ■ fr. *petite note* („**n.** mică“), sin.: *apogiatură\**. ■ **N. străină de acord\***, v.: *anticipație; întârziere; broderie; n. de pasaj\**. ■ **N. contra n.**, alt termen pentru contrapunctul\* de

<i>notă întreagă</i>	◌	—
<i>doime</i>	♪	—
<i>pătrime</i>	♪	≡
<i>optime</i>	♪	≡
<i>șaisprecime</i>	♪	≡
<i>treizecideoime</i>	♪	≡
<i>șaiszecipătrime</i>	♪	≡



specia I-a. ■ **N. pedală (3)**. ■ **N. sensibilă\***. ■ **N. fundamentală\***. ■ **N. inegale**. 2. Din punct de vedere semiologic, **n.** reprezintă unitatea minimală de la care pornește elaborarea sintaxelor (1) muzicale; corespunde fonemei. 3. Sub forma lat. *nota* (fr. *note*), numele unui dans\* instr. sau vocal din sec. 13, alcătuit dintr-un număr determinat de fraze\* sau *puncta*, de obicei patru.

**notă de schimb v. broderie.**

**note de pasaj**, note melodice\* care nu intră în structura unui acord\* și care se desfășoară în succesiune treptată între sunetele ce aparțin a două acorduri diferite. Pot fi **n.** ascendente și **n.** descendente, în succesiune diatonică\* sau cromatică\*, aflându-se, în general, pe timpi (1, 2) metrice slabi sau semitari. Uneori alterarea\* lor schimbă relația tonală, producând modulația (II). (M.M.)

**note melodice** [în armonia (III, 2) și contrapunctul\* tradițional], notele\* secundare ale liniilor melodice care intră în componența țesăturii\* armonice sau polifonice a unui text muzical. **N.**, puse în evidență prin raportare pe verticală la notele reale, prezintă următoarele caracteristici: a) nu aparțin acordurilor\* principale ale discursului muzical multivocal\*, determinând apariția unor acorduri secundare sau – în cazul **n.** efectiv disonante\* – a unor conglomerate sonore ireductibile la vreuna din structurile acordice ale limbajului adoptat de textul muzical; b) sunt plasate în general în imediata vecinătate a notelor reale; c) sunt instabile și au tendința de a se rezolva (v. rezolvare), prin mesuri melodice cel mai adesea treptate, la notele reale. **N.** cele mai des utilizate sunt: întârzierea\* apogitura\*, notele de pasaj\*, broderia\*, *échappée*\*-ul, anticipația\*. Ele pot fi clasificate după poziția față de notele reale (ascendente, descendente), după plasarea lor în schema metro-ritmică a textului muzical (pe timpi\* sau fracțiuni de timpi accentuate sau neaccentuate), după număr (simple, multiple) etc. În armonia (III, 1, 2) clasică, atât numărul cât și durata **n.** sunt mici

în raport de numărul și durata notelor reale; în epoca romantică (Wagner), **n.** devin tot mai numeroase iar rezolvările lor tot mai întârziate, ceea ce conduce la o tensiune uneori excesivă a discursului muzical. (S.R.)

**Notre Dame, școala de la ~ v. Ars Antiqua.**

**novachord, orgă ~ v. electrofone, instrumente.**

**noveletă** (< it. *novelletta* „mică povestire“), piesă instrumentală miniaturală, de caracter\*, ale cărei secțiuni sugerează înșiruirea unor scurte întâmplări. (Ex. **n.** de Schumann). (I.R.)

**nuață, semne de ~ v. dinamice, semne.**

**nubet** (cuv. tc. *nöbet*, „pază, gardă, schimb, serviciu“), gen al muzicii instrumentale turcești, cântat la curtea sultanului de către meterhane\*; a fost preluat și de curțile domnești de la noi. Avea un caracter marțial și se cânta seara (de unde și corespondentul românesc de *chindie*; v. *Condica* lui Gheorgaki, 1762). (Cl.L.F.)

**nuci de cocos** (it. *blocchi di legno coreani*; engl., fr. *temple blocks*; germ. *Tempelblöcke*), instrument idiofon de origine coreană, introdus în orch. simfonică de compozitorii amer. care, la rândul lor, l-au preluat din muzica de jazz\*. Instr. este format din 4-7 blocuri din lemn (ovale, turtite, în formă de scoică), scobite înăuntru, cu câte o deschizătură în partea din față și fixate pe un suport. Dimensiunile diferă de la un bloc la altul și din această cauză sunetele au diferite înălțimi (2). (A.P.)

**număr**, fragment vocal sau instrumental (arie\*, duet\*, dans\*, scenă) dintr-o operă\*, în formă închisă, legat de rest prin pasaje de tranziție (de ex. recitativul\*). Construcție tipică până la Wagner (care introduce structura *durchkomponiert* în care muzica urmărește neîntrerupt acțiunea scenică). **N.** este reluat în opera modernă de orientare neoclasică\* (*Cardillac* de Hindemith, *The Rake's Progress* de Stravinski). (E.Z.)

**număr de aur v. secțiune de aur.**

**numărul lui Fibonacci v. secțiune de aur.**

**nuneasca v. hora miresii (2).**

**O** 1. În notația (III) alfabetică dn sec. 10–11, **O** desemnează în mod excepțional ori pe *sol* acut, ori pe *si bemol* acut. 2. În tonarele medievale, semn pentru al 4-lea mod (1, 3) bis. 3. Interjecție cu care încep unele cântări greg.\*, în special marile antifoane\* din slujba ultimelor șapte vecernii\* dinaintea Crăciunului (lat. *Antiphonae maiores*; fr. *antiennes* **O**; germ. **O**-*Antiphonen*). 4. În formă de cerc (0), simbolizează timpul triplu obținut prin divizarea notei *brevis* [v. *breve* (2)] în trei (*tempus perfectum*). V. *musica mensurata*. 5. *Point vide O* (fr. „punct“), în notația sec. 14, folosit alături de o *semibrevis*\* V. zero. (A.J.)

**obedniță** (< v. sl. *обѣда* „prânz, masă“) (BIZ.), ultima din ciclul celor șapte laude\* bisericești, care se săvârșește către prânz, în zilele când nu se celebrează liturghia\*. (N.M.)

**oberek**, dans popular polonez, în tempo (2) foarte rapid și în măsură\* de 3/8. Are o formulă (II) ritmică asemănătoare mazurcii\*, de la care se abate totuși prin numeroase variante (I, 1). (Cl.L.F.)

**Obertonmischregister** (cuv. germ. „registru de combinare a armonicilor“) v. **mixtură** (1).

**Obertöne** (cuv. germ.) v. **armonice, sunete**.

**obiect sonor**, unul sau mai multe sunete\* (o multitudine), sau alte fenomene acustice cu frecvență\* relativ determinabilă care constituie materialul de lucru (brut) al compozitorului, din a cărui organizare se nasc evenimente sonore sau fenomene muzicale complexe. Deși noțiunea a fost anticipată în practica muzicală de E. Varèse, prin utilizarea blocurilor sonore (devenite ulterior clustere\*), teoretic, ține de apariția muzicii experimentale (respectiv a muzicii concrete\*) care, la început, delimita, „muzica ce ne înconjoară“ în: cea a semnalelor cosmice, a naturii (în sens restrâns) și a „obiectelor“. Odată cu apariția și perfecționarea unor laboratoare acustice (a studiourilor de muzică electronică\*), unde sunetul „își descoperă“ copia, se

întrevede posibilitatea multiplicării fenomenelor sonore. Sunetele devin, pentru prima dată, lucruri, putându-se asambla, multiplica, transforma, conserva etc. de unde și denumirea de **o**. Mai târziu, ideea de **o**. a fost lărgită prin lucrările lui Xenakis, Boulez, Stockhausen, dar mai ales prin apariția teatrului instrumental și a teatrului muzical care demonstrează că orice obiect poate deveni o sursă sonoră, deci **o**., bineînțeles în limitele unor legi acustice (foarte extinse), exemple fiind lucrările lui M. Kagel (*Staats Theater*), A. Stroe etc. Importanța alegerii și organizării **o**. se poate vedea în legătura acestora cu sintaxa (2) sau determinarea formei\*. Respectiv, forma fiind „rezultatul unei *incidențe* dintre o *anumită* sintaxă și o *anumită* organizare a obiectului“ (Șt. Niculescu), este dependentă atât de sintaxă cât și de **o**. Sintaxele, putând fi „aplicate aproape oricăror obiecte, rezultatele fiind mereu alte forme“ (aut. cit.) apar relativ independente de acestea. Xenakis arată că **o**. se pot organiza în structuri „în afara timpului“ (sistemul modal\*, tonal\*) sau structuri „în timp“ (sistemul serial), independent de sintaxă și formă. Practica muzicală ne-a arătat că alegerea **o**. s-a făcut de obicei luându-se în considerare și zonele de audibilitate: zona rarefierii, a detaliului și aglomerării. Totodată s-a observat că indiferent de natura și organizarea (strictă sau liberă) a **o**., ele se încadrează în orice lucrare muzicală, într-una din categoriile sintactice delimitate până în prezent. Compozitorii actuali caută din ce în ce mai mult să exploreze zone ale **o**. din sistemul netemperat (v. natural; temperare) unde se pare că între zgomot\* și sunet există aspecte multiple încă neexplozate (în special în ceea ce se numește forma sunetului). O definiție cuprinzătoare a termenului este dată de Șt. Niculescu (în Rev. Muz. 3, 1973, p. 10–16): „Prin **o**. se desemnează fenomenele acustice elemente cu care se operează în muzică“. (H.Ș.)

oblică, dimensiune ~. Termenul desemnează atât incidența obiectelor sonore\* pe cele două axe (verticală – a frecvențelor\* și orizontală – a timpului) într-un plan înclinat care urmează un

traseu cu limitele și direcțiile grav-acut sau acut-grav, ori un „desen“ (în cazul general de unison\*) repartizat mai multor voci (2) a căror intrări (1) (sau ieșiri) se produc succesiv, realizând două

W.G. Berger -  
Concert pentru două viole și orchestră  
p. 1.

5 Caimo

Vni I  
div. a 3

Vni II  
div. a 4

Vle  
div. a 3

Vlc.  
div. a 3

Cb.  
div. a 3

Dimensiune oblică

aspecte grafice de bază ce țin în special de ritmul muzical: ↗ și ↘ de unde rezultă combinații (multiple), de două, trei patru etc., contururi (respectiv două ↘ și ↗ etc.), cât și un mijloc de expresie prin care se poate produce o stare de tensiune, prin acumulări sau rarefieri de obiecte sonore (voci, instrumente\* etc.) implicând densitatea și dinamica muzicală. Apariția o. este posibilă în toate categoriile sintactice [v. sintaxă (2)], dar în decursul istoriei muzicii a fost utilizată cu precădere în monodie\* (traseu melodic ascendent, descendent, ce tinde spre un punct de maximă expresie, acut sau grav) și polifonie\* (desfășurarea pe diagonală în polif. latentă, intrările succesive de voci în stilul fugato\*, stilul imitativ\* generând planuri de evoluție în diagonală ascendentă, descendentă sau în evantai etc., toate acestea practicate îndeosebi de compozitorii barocului\*). Sfârșitul sec. 19 și începutul sec. 20 au reintrodus o. cu funcție importantă în compoziție\* datorită tendinței de geometrizare și a preocupării pentru grafismul partiturii\*. Astfel, o. este tot mai mult prezentă în omofonie, eterofonie\*, textură\*, fiind folosită atât în realizarea simetriilor\* cât și a tensiunilor sonore (prin acumulare și rarefieri). În acest sens, au apărut fragmente muzicale ce urmăresc o. în lucrări de A. Honegger, P. Hindemith (prin mișcarea contrară a unor acorduri\* – deci omofonie); în procedeul *Klangfarbenmelodie\** utilizat de A. Schönberg, A. Webern etc. (distribuția pe diagonală – un aspect nou al polif. serialiștilor, remarcată de P. Boulez), în lucrări de K. Penderecki, W. Lutosławski etc. (ce vizează diferite simetrii sonore) în texturile lui Xenakis (pante de glissando\* etc.), în coralurile omofone cu intrări succesive ale lui W.G. Berger, sau în scriiturile intermediare (ce îmbină mai multe categorii sintactice) ale lui A. Stroe, cu mențiunea că există câteva lucrări ale acestui compozitor în care o. joacă un rol hotărâtor în desemnarea traseelor muzicale. (*Canto I*: traseu grav-acut. *Canto II*: traseu acut-grav – exemple de formă muzicală pe o o. și *Arcade*: o. prin vectori melodici determinați de un algoritm); o. apare în multe alte lucrări compuse după 1950. (H.Ș.)

**obligat** (< it. *obligato* „indispensabil“), indicație ce arată caracterul indispensabil al unei părți dintr-o compoziție (1), al unui instr. sau al unei voci (1-2) dintr-un ansamblu\*; contrariul lui *ad libitum\**.

Echiv. it. *principale*. Abrev. *obl.* ■ **Instrument o.**, termen ce desemnează un instr. care, într-un ansamblu, fără a avea un rol concertant\* propriu-zis, își păstrează un caracter independent și, deci, nu poate fi omis fără a prejudicia compoziția. ■ **Acompaniament\*** o. este un termen apărut în epoca de emancipare a instr. cu claviatură\*, la sfârșitul epocii basului cifrat\* (mijlocul sec. 18). Partea de accomp. începe să fie elaborată integral de compozitor, ca accomp. o. excluzând contribuția improvizatorică\* a interpretului, și se deosebește de structura muzicală provenită din cifraj\* prin valorificarea mai bogată a vocilor (2) medii în cadrul acordurilor\*. (B.C.)

**oboe** [inv. *oboè*] **da caccia** (cuv. it. „oboii de vânatoare“; fr. *hautbois de chasse*; germ. *Jagdoeboe*), instrument de suflat cu ancie\* dublă, de forma secerei, mai târziu de forma unui unghi obtuz, utilizat în sec. 17–18. Tubul (cu interiorul de forma conică) a avut ca terminație un pavilion\* deschis, luând mai târziu aspectul unei pere. Extinderea scrisă a instr., între *si-fa*<sup>3</sup>, notată în cheia de alto (4) mai rar în cheia *fa*\*, sună cu o cvintă\* perfectă mai jos. A fost utilizat de măștri barocului\* (ex. J.S. Bach, *Patimile după Matei* și *Oratoriul de Crăciun* etc.). În sec. 19 a fost înlocuit cu cornul englez\*. (W.D.)

**oboe** [inv. *oboè*] **d'amore** (cuv. it.; fr. *hautbois d'amour*; germ. *Liebesoboe*), instrument aerofon cu ancie\* dublă din sec. 17–18, cu un tub de formă conică și cu pavilionul\* de forma pereii. Extinderea scrisă între *si-fa*<sup>3</sup> (notată în cheia\* *sol*) suna cu o terță\* mică mai jos. Sunetul plăcut, puțin nazal este des utilizat de maestrul barocului\* (ex. J.S. Bach, *Patimile după Matei*, *Oratoriul de Crăciun*, *Magnificat*), mai rar în muzica contemporană (R. Strauss, *Simfonia domestică*, Ravel, *Bolero*). (W. D.)

**oboii** (it. *oboe*, [inv. *oboè*]; fr. *hautbois*; germ. *Oboe*), instrument de suflat din lemn, alcătuit dintr-un tub sau con de lemn, cu ancie\* dublă. Tubul poate fi divizat în trei părți, două din ele reprezentând corpul instr. iar a treia constituind pavilionul\*. Pavilionul contribuie la obținere sonorităților grave. Corpul o. prezintă orificii care pot fi închise sau deschise cu ajutorul unui sistem mecanic de pârghii și clape (2). Acest mecanism realizează variația înălțimii\* sunetelor. O. are o întindere de două octave\* și jumătate, de la *si bemol* – *sol*<sup>3</sup> (ex. 1). Din familia o. mai fac parte *oboe da caccia\**, *oboe d'amore\**, *cornul*

englez\*, ob. bariton. O. are un timbru nazal, dar poate cânta și foarte dulce, cu nuanțe melancolice, fiind folosit ca instr. solo sau în orch. tocmai spre a sublinia asemenea momente melodice. În partitura\* de orch., partida\* o. se scrie pentru 2-3 o., pe 1-2 portative\*, sub partida de flaut\*. O. 2 (sau 3) poate schimba cu cornul englez la indicația *muta\* in corno inglese\**. O. actual are strămoși foarte îndepărtați. Încă din antic. grecii îl clasificau în categoria aulos\*-ului, iar romanii îl denumeau *tibia\**. O. a evoluat lent, fără schimbări bruște, forma sa rămânând aproape neschimbată. Primul o. mai apropiat de forma actuală a fost probabil inventat prin sec. 17 de Jean Hotteterre și Michel Philidor, la curtea Franței. Experimentele ulterioare (întreprinse și în Anglia, Italia și Germania) au vizat în primul rând obținerea unei sonorități curate pe toată întinderea gamei\* cromatice\*. Astăzi s-a ajuns la folosirea a două tipuri de o., care diferă între ele prin dispoziția găurilor și a clapelor, precum și prin dimensiunea tubului. Un tip este construit după sistemul it., iar celălalt după sistemul fr. Lorée. De mare importanță pentru calitatea sunetelor o. este

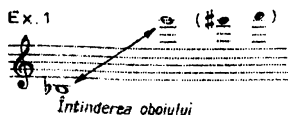


Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 14 Oboè da caccia Fig. 15 Oboè d'amore Fig. 16 Oboi :  
a. auzice dublă; b. corpul instr. (cu orificii și sistem de pârghil); c. pavilion.



Intinderea oboiului

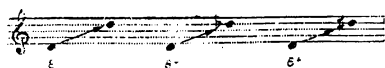
ancia și, în acest sens, fiecare instrumentist este propriul său constructor, având misiunea de a-și confecționa singur anciile și de a le adapta pentru propriile buze. Datorită perfecționării tehnice a construcției și a virtuozității la care au ajuns oboiștii, o. are o funcție din ce în ce mai importantă în orch., încredințându-i-se pasaje dificile și de mare expresivitate, în lucrări simf. de Ravel, Stravinski ș.a. În muzica simf. românească contemporană o. apare ca instr. solist în concerte de Theodor Grigoriu (*Concert pentru dublă orch. de cameră și o.*), Mircea Basarab, Adrian Rațiu (*Concert pentru o., fag. și orch. de coarde*). Abrev. în partituri: ob. (M.M.)

**ocarină**, instrument popular confecționat din lut ars, având forma unui ou mai mare și puțin alungit, fiecare executant putând modifica forma o. după fantezia proprie și în funcție de efectul sonor pe care-l urmărește. La un capăt al instr. se găsește locul pe unde se suflă, iar pe corpul o. sunt găurile pe care executantul le poate închide cu ajutorul degetelor, modificând înălțimea sunetelor. (L.B.)

**octacord** (< gr. ὀκτάχορδος [octahordos], adj., „cu opt corzi”, de la ὀκτώ [octo] „opt” și χορδή [hordé] „coardă”) 1. Instrument cu 8 coarde: *liră octacordă*. A opta coardă a fost adăugată de Pitagora din Samos (v. *heptacord*); după o altă versiune, ar fi fost adăugată de Liceon Samianul sau de Simonide din Ceos. 2. Sistem de 8 sunete, numit și diapason (I) (gama\* care progresașă trecând prin toate sunetele) sau, mai frecvent, *harmonia* [v. armonie (II)]; era sistemul perfect (v. *systema teleion*) al epocii clasice gr. V. *greacă, muzică*. (A.J.)

**octavă** (< lat. *octava*, „a opta”) 1. Intervalul\* muzical care cuprinde opt trepte\*. O. se notează cu cifra 8 și poate fi de trei feluri: *perfectă*, cuprinzând 5 tonuri\* și 2 semitonuri\* (se notează cu 8); *micșorată*, cuprinzând 4 tonuri și 3 semitonuri (se notează cu 8 -); *mărită*, cuprinzând 6 tonuri și un semiton (se notează cu 8 +) (ex.) 2. A opta treaptă de la o treaptă dată; are aceeași denumire ca aceasta, însă raportul frecvenței\* ei cu prima treaptă este de 2/1. 3. O. reprezintă o parte a scării muzicale generale care cuprinde totalul celor 12 sunete diferite (de la nota *do* la nota *si* inclusiv, mergând cromatic\*). Scara muzicală generală este formată din toate sunetele cuprinse între frecvențele de 16,5 Hz și 8448 Hz (limitele instr. muzicale). Ea este împărțită în nouă o., care primesc denumiri diferite, în ordinea plasării lor pe





Octavă (1)

scara muzicală, de la grav la acut. Denumirile acestor **o.** diferă și în funcție de școala muzicală care le-a emis. Cunoaștem mai multe teoretizări în acest sens: fr., germ., rusă, românească (formulată de I.D. Chirescu după școala it.) ș.a. (V. *notarea octavelor*). (M.M.)

**octet (octuor)** (germ. *Oktett*; fr. *octuor*) 1. Ansamblu de opt interpreți (instrumentali sau vocali) reușiți într-o formație camerală unitară; instr. pot aparține aceleiași familii (**o.** de coarde, **o.** de suflători) sau unor familii diferite. 2. Lucrare muzicală scrisă anume pentru **o.** (1) având fiecare partida\* proprie. (Ex. **o.** pentru cvartet\* de coarde, cl., fag., corn și C. bas de Schubert; **o.** de coarde de Mendelsshon-Bartholdy, Enescu, Milhaud; **o.** de suflători de Stravinsky). (I.R.)

**octobasse** (cuv. fr.), tip de contrabas\* dn sec. 19, de ca. 4 m înălțime, cu 3 coarde, acordate (2) în *Do*<sub>1</sub>, *Sol*<sub>1</sub>, *Do*<sub>1</sub>. Sunetele se formau cu ajutorul a 7 pedale\* și pârghii, care prescurtau sau prelungeau coardele la înălțimea dorită, simultan cu acționarea lor cu un arcuș\* (W.D.)

**octoih (octoeh)** (< gr. ὀκτώηχος, „opt glasuri“, de la ὀκτώ [*octo*] „opt“ și ἦχος; în lb. română provine din sl. октои́хъ), una dintre cele mai însemnate cărți de cult ale bis. ortodoxe. Conține cântările Învierii de la vecernie\*, utrenie\* și liturghie\*, pentru fiecare zi din săptămână, pe opt glasuri (ehuri\*), pentru opt săptămâni, fiecărei săptămâni fiindu-i propriu un anume glas. Parcurgerea celor opt glasuri timp de opt săptămâni reprezintă un *stâlp*, anul întreg fiind format dintr-o serie de șase stâlpi, ce se succed în ordine neîntreruptă, afară de perioada triodului\* și a penticostarului\*. **O.** este considerat ca o primă codificare a cântului biz., datorată Sf. Ioan Damaschinul (m. 749), al cărui nume a fost descoperit, în baza unui acrostih\* al slavelor de la stihohovnele vecerniei mari. Lui Ioan Damaschinul îi aparțin în special cântările duminicale ale **o.**, completate pentru celelalte zile cu creațiile diferiților imnografi\*: Anatolie, patriarh al Constantinopolului (m. 458), Cosma Melodul, episcop de Maiuma (m. sec. 8), Teodor

Studitul, mitropolit al Evhailului (m. 826), Iosif Studitul, arhiepiscopul Tesalonicului (n. 830), Teofan Graptul, arhiepiscop al Niceei, (m. după 843), Mitrofan, episcopul Smirnei (sec. 9), împărații Leon Filosoful (m. 912) și Constantin Porfirogenetul (m. 959) ș.a. O carte premergătoare **o.** a fost tropologhionul\*. Mai târziu, în **o.** au fost cuprinse numai cântările duminicilor, cele din timpul săptămânii (mai ales la greci) formând o carte separată numită *paracliticon* sau *paraclitichi* (gr. παρακλητικῆ). **O. mic**, v. *catavasier* (1). Sin.: *osmoglasnic*, *optglăsar*. Alte denumiri atestate în lb. română: *ohtoic*, *ohtoih*, *ohtoicu*, dar și *ohtaiu* (cf. *Atologhion*, Iași, 1726).

*Bibliogr.*: Werner, Eric, *The Sacred Bridge*, Londra, N. Y., 1959, p. 373 și urm., 397 și urm., 460 (originea **o.**); Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961, p. 44 (**o.** lui Severus, patriarhul monofizit al Antiohiei [512–519]; Jeannin, Dom J. și Puyadc, J., *L'Octoëchos syrien*, în: *Oriens Christianus*, n.s., 3, 1913, p. 87. (S.B.B.) (D.S.)

**odă** (< gr. ὕδῃ [*odé*], „poem liric“, „cântare“). 1. În antichitatea clasică, gen (1, 2) al liricii poetice și, în general, orice vers cântat (la Alkaios, Sapho, Anacreon, Horațiu). Prima **O pythică** a lui Pindar este una dintre melodiile gr. păstrate (fragmentar) prin notație (v. greacă, muzică). 2. În muzica biz., unul din cele două grupuri ale canonului (2) de la utrenie\*; fiecare grup, alcătuit din 4, 6, 8, 10 sau 12 strofe (tropare\*), începe cu irmosul\* sau *catavasia*\* – strofe model ale celorlalte strofe. Sin. *cântare*; *cântândă*; *peasnă*. 3. Gen al muzicii corale, creat de umaniști în scop didactic. Concepută armonic, la patru voci, notă\* contra notă și urmărind redarea exactă a metrului (3) horațian (dar și a metrului versurilor altor poeți antici), **o.** a fost inițiată în Germania de Konrad Celtes și a fost cultivată de Senfl, B. Ducis, P. Hofhaymer, M. Agricola, Goudimel, Tritonius (Glareanus). Pătrunderea **o.** în diferite colecții, i-a asigurat răspândirea și o anumită durabilitate în timp. O astfel de colecție este și cea intitulată *Odae cum harmoniis*, alcătuită de către reformatorul transilvănean Honterus (cuprinzând, probabil, și unele compoziții ale acestuia; v. ex.).

■ **O.** create, aprox. în aceeași perioadă în Italia (da Rore, Lassus) se bazează pe o ritmică ce

Johannes Monérus, Ode cum harmonis,  
N. XV, Iambicum dactylon, vérauri: Horatij.

Oda (3)

reprezintă un compromis între metrica versului și accentul cuvântului. 4. Începând din sec. 17, compoziție de tipul cantatei\* cu caracter festiv, solemn, omagial, fără legături evidente cu o. (3). Linia acestui tip de compoziție se profilează în Anglia (Purcell, Blow, Haendel), se regăsește în finalul *Simf. a IX-a* de Beethoven și se continuă prin romantism\*, până în zilele noastre. ■ Școala berlineză de la mijlocul sec. 18 (compozitori: Marburg, Ph. E. Bach, Kirnberger, J. Fr. Agricola) a desemnat prin o. liedul\* strofic; titlul a fost atribuit de Schubert unora dintre liedurile sale („An Chloe“, „Oda saphică“). (G.F.)

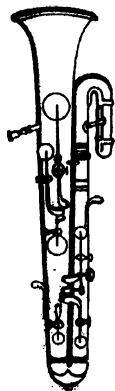
**Odeon** (< gr. Ὀδεῖον, din ὄδη [odé] „cântec“) 1. Clădire destinată în antichitate audițiilor muzicale. Primele O. au apărut la Atena, cel mai celebru fiind acela construit în timpul lui Pericle pe Acropole (cu lemnăria provenind de la corăbiile persane capturate la Salamina). O. se prezenta ca un teatru acoperit, de mici dimensiuni. Amfiteatrul, destinat publicului, avea o pantă mai abruptă decât în teatrele obișnuite – această tendință a desfășurării pe verticală mai curând decât în lărgime fiind menită să favorizeze acustica \*. Inițial, în O. se țineau concursurile de cânt, dar cu timpul, tot aici au început să aibă loc ședințe de judecată, adunări ale poporului etc. Pe lângă cele patru O. de la Atena, grecii – și mai târziu romanii – au ridicat astfel de construcții la Corint, Efes, Epidaur, Pompei, Taormina, Smirna etc. 2. Astăzi, nume aplicat frecvent cinematografulor și teatrelor. Cel mai cunoscut e teatrul „Odéon“ din Paris (1791). (A.M.)

**offertorium** (cuv.lat.; fr. *offertoire*), cânt religios cu care debutează cea de a doua parte a misei (1). La început era o cântare psalmodică\* antifonală\* (sec. 4). Spre sec. 8, acest cânt devine un răspuns liber foarte ornat, numit *antiphono ad offerendum*, a cărui execuție putea fi încredințată doar unui cor foarte experimentat. Odată cu scurtarea ceremoniei religioase (sec. 9–10), dimensiunile sale se reduc substanțial. În sec. 16, compozițiile pe *cantus planus*\* sunt înlocuite printr-un motet\* sau o piesă de orgă. G.P. da Palestrina publică o culegere de *offetoria totius anni* (1593). Au mai compus o. J.F. Couperin, W.A. Mozart, C. Franck – compoziții libere, cu caracter în general concertant. (C.S.)

**officium** (cuv. lat.) parte a misei (1) la începutul evoluției genului, acum utilizată separat în serviciul religios. (I.S.)

**officium matutinum** v. utrenie.

**oficleid** (< fr. *ophicléide*; germ. *Ophikleid*), instrument aerofon metalic cu ambușură\* și clape (3), inventat la începutul sec. 19 de Jean Asté (Paris). Instr. învechit astăzi, o. a fost construit în mărimi diferite: discant (denumit *quinticlave*) în *si bemol*, alto în *mi bemol* sau *fa*, bas în *si bemol* și contrabas (*ophicléide monstre*) în *mi bemol* sau *fa*. Tipul bas a fost utilizat de Wagner (*Rienzi*), F. Mendelssohn-Bartholdy (*Visul*



Oficleid

unei nopți de vară) și de alți compozitori. O. a cedat locul trb. bas, fiind utilizat doar de câteva fanfare militare. (W.D.)

**ofițereasca** v. **rața (2)**.

**ogлиндă, răsturnare în ~** v. **inversare**.

**Oktett** v. **octet**.

**olifant**, instrument aerofon cu emisie naturală\* cunoscut deja în sec. 10, confecționat din colți de elefant, decorat adesea cu basoreliefuli artistice. Ca și sabia, o. aparține ținutei vestimentare a cavalerilor cruciați. (W.D.)

**oligocordie** (<gr. ὀλιγοχορδία; lat. *paucitas chordarum*; germ. *Tonarmut* „puținătate, sărăcie a sunetelor”), structură melodică redusă ca număr de sunete, de tip prepentatonic (v. pentatonică). Termenul apare la Plutarh (*De musica*) însoțit și de acela de *stenohorie* (gr. στενοχορδία, „spațiu strâmt, strâmtorare”; lat. *angustias chordarum*; germ. *Engmelodik*); disocierea celor doi termeni nu este îndeajuns de clară, probabil însă că o. este genul proxim iar stenohoria „îngustimea, mica întindere, ambitusul restrâns [al melodiei]” este diferența specifică, cea din urmă referindu-se la ordonarea lor treptată (bi-, tri-, tetracordic) sau prin mici salturi (bi-, tri-, tetratonic). După ce le identifică cu formațiunile prepentatonice, G. Breazul conchide că o. sunt atât hemitonice cât și anhemitonice. Considerând evoluția muzicii de la simplu către complex, muzicologii consideră structurile o. printre primele manifestări muzicale, iar știința muzicii comparate, folcloristica muzicală și studiile asupra cântului greg.\* contribuie pe baza materialului muzical la evidențierea o. În folclorul muzical românesc sunt foarte frecvente asemenea structuri, atestând arhaismul melodiilor, cum arată G. Breazul.

*Bibliogr.*: Breazul, G., *Oligocordii și stenohorii; moduri prepentatonice*, în: *Studii de folclor muzical*, Buc., 1947; același, *Ideii curente în cercetarea cântecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în: SM, vol. I, 1965. (M.M. și G.F.)

**omofonie**, categorie sintactică [v. sintaxă (2)] ce se referă la simultaneitatea obiectelor sonore\* (axa frecvențelor\*), privită în aspectele de succesiune (pe axa temporală). În sens abstract, o. cuprinde toate posibilitățile de incidență verticală ce se desfășoară numai în relația de simultaneitate a obiectelor, evenimentelor sau chiar a categoriilor sintactice, incluzând atât ideea de densitate sonoră

(număr de sunete) în anumite momente determinate temporal (pe axa orizontală), sau pe suprafețe cu diferite dimensiuni, cât și de armonie (III, 1), deci raporturi intervalice\* (acorduri\*, conglomerate și blocuri sonote) pe care le percepem în starea de simultaneitate și de relații de simultaneitate. Totodată cuprinde și aspectele ritmice\* (și metrice\*) care duc la o atare situație (numită izoritmie\*, în cazuri duratelor\* egale). O. se prezintă sub patru tipuri distincte: 1) când se schimbă simultan toate evenimentele (schimbarea a două acorduri fără note comune); 2) când se repetă simultan toate evenimentele (repetarea unui acord); 3) când în limitele unei simultaneități se produc repetări succesive ale acelorași evenimente [o pedală (2) multiplă figurată\* ritmic] și 4) când evenimentele nu se repetă (o pedală multiplă nefigurată). Cazul mișcării izoritmice presupune primul și al doilea tip sau îmbinarea celor două (schimbarea a două acorduri care conțin unele sunete comune, cu condiția atacării – repetării – tuturor sunetelor în momentul apariției celui de al doilea acord). Tot o situație intermediară poate apărea între cazul limită al tipului 3, care presupune repetarea evenimentelor fără coincidența momentelor inițiale, și în cazul limită al timpului 4, respectiv o pedală multiplă ce cuprinde o suprafață muzicală foarte întinsă având doar un atac (2) simultan (la început). O asemenea situație ar reclama porțiuni de coincidență și noncoincidență a momentelor inițiale (îmbinare între atacuri simultane și succesive pe aceeași configurație armonică). Bineînțeles se pot găsi tipuri intermediare între toate cele patru situații limită. Extinzând teoria, se observă că ultimul tip este un caz limită al tipului 2. Tot așa, între celelalte tipuri există o strânsă legătură pe care o conferă, în primul rând, ideea de simultaneitate. Mai mult, din reunirea tipurilor de o., remarcabil prezentată de Șt. Niculescu într-un studiu despre categoriile sintactice ca mulțimi, unde aplică operațiile cu mulțimi la o. (Rev. Muz., nr. 3, 1973), se relevă combinațiile posibile care reprezintă o multitudine de situații. De asemenea, Șt. Niculescu, în studiul mai sus amintit, definește o. prin referire la monodie (1), arătând că o. „este dilatarea monodiei, adică o distribuție verticală (suprapunere) de obiecte peste și în limitele fiecărui obiect al monodiei”. Totodată practica

muzicală a demonstrat posibilitatea combinării categoriilor sintactice (să amintim doar îmbinarea monodiei cu polifonia\* din care a rezultat monodia (2) acompaniată ce a dominat clasicismul\* muzical). Din cele 10 situații distincte (care se detașează din cele 16 posibile – combinații cu repetiție ale celor 4 categorii: monodie, polif., o., eterofonie\*) distingem trei situații în care o. joacă rolul principal: omofonia de omofonii (O, O), omofonia de polifonii (O, P), omofonia de eterofonii (O, E) și una în care o. se află pe un plan secundar (de acompaniament\*), respectiv monodia acompaniată (M, O). Rolul principal sau secundar este relevant doar în practica muzicală deoarece la nivel abstract (teoretic) în toate combinațiile nu primează nici una din categorii. ■ Istoria muzicii\* și mai ales etnomuzicologia\* atestă apariția o. din

cele mai vechi timpuri (odată cu cântul paralel (2) la diferite intervale\*). Ea este teoretizată abia după afirmarea armoniei tonale și folosită în special (practic) în combinație cu monodia (monodia acompaniată) deși în epoca de mare înflorire a polif. existau secțiuni izoritmice (la polifoniștii Renașterii\*) care constituiau momente de compensație a desfășurării pe orizontală. O gândire evoluat omofonă o găsim tot la un polifonist: J.S. Bach (ale cărui lucrări reprezintă de fapt o simbioză perfectă între combinațiile sonore care privesc atât simultaneitatea cât și succesiunea, respectiv conviețuirea o. cu polif. și cu monodia). Coralele\* lui Bach sunt mostre de o., bineînțeles reclamând o gândire armonică, deci pe relații de verticalitate și mai puțin pe ideea de tip de scriitură. Este totuși greu de a detecta de-a lungul

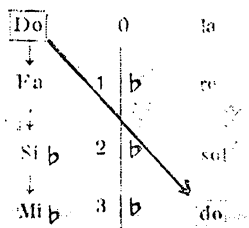
J. Brahms - Simfonia nr. 6  
în mi minor, op. 98, p. IV.

Allegro energico e passionato

The image shows a page of a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 6 in G major, Op. 98, page IV. The tempo is marked 'Allegro energico e passionato'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets in A (Kl. in A), Bassoons (Fg.), Contrabassoon (Kfg.), Horns in E (Hr. in E), Horns in C (Hr. in C), Trumpets in E (Tr. in E), Trombones (Pos.), and Percussion (Pauken in G-H-E). The music is in 4/4 time and features a complex texture with many overlapping lines, illustrating the concept of omofonie (omophony).

istoriei muzicii o perioadă exclusiv omofonă, deoarece **o.**, de la nașterea ei și până în zilele noastre, a apărut în combinație cu celelalte categorii sintactice, jucând un rol capital chiar și în gândirea armonică și în noile tipuri de scriituri aparținătoare sec. 20. (H.S.)

**omonimă, tonalitate** ~ (< gr. ὁμοιος [*homoios*] „la fel, asemenea, de aceeași natură” și ὄνομα [*onoma*] „nume“), raportul, relația în care se află o tonalitate (2) față de o alta, având aceeași tonică\* (denumire), una fiind majoră\* iar cealaltă minoră\* (ex. Do major – do minor). Distanța care se stabilește între cele două **o.** pe cerul cvintelor\* este de trei cvinte perfecte. Diferența de armură\* este de trei alterații\*, tonalitatea minoră fiind relativă\* tonalității majore aflată la trei cvinte perfecte descendente față de **o.** majoră. (M.M.)



**Ondes Martenot** (cuv. fr.) v. **Undele Martenot**.  
**ondiolină** v. **electrofone, instrumente**.

**opera buffa**\* v. **operă**.

**opéra comique** v. **operă**.

**operă**. Gen (I, 1) muzical destinat reprezentării scenice, având la bază un libret\* pe care sunt construite momentele (numerele\*) muzicale: uvertură\*, interludii\* orchestrale, arii\*, duete\* terțete\*, cvartete\*, cvintete\*, sextete\* vocale, coruri\*, recitative\*, balet\* (toate acompaniate de orchestră\*). În afara elementului literar (libretul) și muzical, între componentele **o.** intră decorul (scenografia), costumele și toate elementele teatrale menite a realiza vizual spectacolul. În acest sens, **o.** este un spectacol sincretic în care se cântă tot timpul. Dealtfel, apariția, dezvoltarea și reformele petrecute de-a lungul sec. în genul **o.** se leagă de acest deziderat al spectacolului total, realizat prin sincretismul\* artelor. Apariția **o.** se leagă de Renașterea\* it. Artiștii, poeții, filosofii acestei epoci descoperiseră frumusețea și

perfectiunea artei Greciei antice și își găseau în aceasta modele de urmat. Nici muzicienii nu s-au lăsat mai prejos. În 1600, la Florența, în cadrul Cameratei florentine\*, Jacopo Peri împreună cu poetul Rinuccini compun lucrarea *Euridice*, vrând să reconstituie tragedia\* antică. Spectacolul realizat cu mai multe personaje cântând textul, acomp. de o mică orch. și desfășurându-se într-un cadru scenic organizat avea să devină actul de naștere al acestui nou gen muzical. Încă de la început, necesitatea ca textul literar să fie inteligibil impune căutarea unei formule vocale care oscilează între vorbire și cântec. Totodată polifonia\*, stăpână până acum, începe să cedeze în fața melodiei acompaniate [v. monodie (2)]. Prima **o.** care corespunde ideii de spectacol muzical, prin dramatismul recitativelor\*, inspirația melodică, folosirea cu ingeniozitate a resurselor orch., corului și baletului este *Orfeu* (1607) de Monteverdi. Tot Monteverdi compune *Încoronarea Popei* (1643) pusă în scenă la Veneția, unde se deschide în 1673 primul teatru de **o.**, apoi acestea se înmulțesc, iar stilul **o.** venețiene se răspândește în toată Italia, S Germaniei și Franța. Dar muzica este supusă din ce în ce mai mult unor texte ridicole, iar punerile în scenă, fastuoase și prețioase, înăbușe acțiunea și prospețimea muzicii. Cesti, Cavalli la Veneția și G. Caccini, L. Rossi, Stefano Landi la Roma sunt compozitorii cunoscuți ai genului în prima jumătate a sec. 17. **O.** fr. începe odată cu creația compozitorului Jean-Baptiste Lully, creatorul stilului fr. al genului, în care baletului avea să-i fie rezervat un loc aparte. El a creat comediile-balet foarte gustate la curtea lui Ludovic al XIV-lea: *Amorul doctor*, *Domnul de Pourceaugnac*, (după Molière), **o.** *Psyché*, *Prințesa d'Elide*, *Armida*, *Acis și Galatea*. Primind influențe it. și fr., **o.** engl. înscrie în sec. 17 un nume care-și domină contemporanii, Henry Purcell (1658–1695), din a cărui creație menționăm **o.** *Dido și Aeneas* (1689). Sec. 18, prin impunerea sistemului temperat\* și a teoretizării legilor armoniei (III), evidențiază și mai mult independența liniei melodice. Jean-Philippe Rameau, succesorul lui Lully la Versailles, îmbogățește orch. cu sonortăți armonice noi și îi conferă un rol principal în acțiunea dramatică. *Hippolyte și Aricie* (1733), *Indiile galante*, *Castor și Polux*, *Dardanus* etc. sunt ex. concludente, însă

convenționalul personajelor, costumelor și acțiunii cu subiecte mitologice începea să obosească publicul. În Italia deja apăruse un gen nou al o.: *opera-buffa* (it. „comică“), ale cărei origini se găsesc în intermediile (v. intermezo (I)) operelor *seria* (serioase). Foarte muzicale, pline de fantezie și umor, aceste o.-bufe exercitau o justificată forță de atracție asupra publicului. Reprezentarea la Paris (1752) a o. *La serva padrona* de Pergolesi a dat naștere unei ciocniri de opinii numită *querelle des Bouffons* („cearta bufonilor“), în care se înfruntau partizanii o. fr. tradiționale cu cei ai o. it. înnoitoare. Polemica a fost terminată abia după apariția genului o.-comice fr. (*opéra-comique*), întâi prin piese cu muzică *Ghicitorul satului* de J. J. Rousseau și apoi a lucrării *Les Traqueurs (Hăitașii)* de Dauvergne. Astfel francezii aveau câștig de cauză, iar compozitorii ca Monsigny, Philidor, Grétry îmbogățeau repertoriul o.-comice. Facilitatea începe de această dată să amenințe creația de o. Acum se ivește un nou creator, Christoph Willibald Gluck, care renunță la artificialitatea stilului it., în care aria\* de bravură aproape că ieșea din cadrul dramatic al lucrării, dar nu se îndreaptă nici către solemnitatea greoaie a stilului lui Rameau. Gluck caută expresia simplă, sinceră, accentul dramatic natural, profund în declamația\* muzicală, evocând sentimente nobile. *Orfeu* (1762), *Alcesta* (1766), *Ifigenia în Aulida* (1774) sunt o. care îi consacră numele. Cu *Ifigenia în Taurida*, Gluck câștigă întrecerea în fața compozitorului it. Piccini și totodată a publicului fr., punând capăt unui alt conflict ivit la o. fr., între partizanii stilului it. (picciniști) și cei ai noului stil abordat de Gluck (gluckiniști). Cei care aveau însă soarta o. în mână erau cântăreții, pentru care se scriau o. și ariile, și care își permiteau în continuare să intervină în compoziții, improvizând tirade de exhibiții tehnice vocale, aplaudate de public. În Germania, genul o. comice de origine pop. se numea *Singspiel*\*. După Hiller, W.A. Mozart este cel care îmbogățește genul o. germ. cu *Singspiel*-urile: *Răpirea din serai* (1781) și *Flautul fermecat* (1791), o feerie de o extraordinară fantezie, noblețe, veselie și grandoare. Geniul mozartian reușește o sinteză a genurilor comic și serios în opera *Don Giovanni* (1787) pe care o denumește „drama giocoso“. Începutul sec. 19 este dominat de creațiile de o. ale lui G. Rossini (*Bărbierul din*

*Sevilla*, *Wilhelm Tell*) și Meyerbeer (*Hughenoșii*, *Africana* ș.a.) în Franța. În Italia, Donizetti (*Lucia di Lamermoor*, *Favorita*, *Elixirul dragostei*), Bellini (*Norma*) precum și Verdi (*Rigoletto*, *Traviata*, *Trubadurul*, *Aida*, *Othello*, *Falstaff* ș.a.) continuă tradiția *bel-canto*\*-ului printr-o melodicitate de mare inspirație și sensibilitate. Romantismul\* care se manifestă în acest sec. culminează în creația de o. a lui Richard Wagner. Influențat de o. lui Carl Maria von Weber, inspirată din tradițiile pop. germ. (*Freischütz*), Wagner își propune realizarea spectacolului de o. total, sincretismul artelor. Wagner vrea să realizeze un spectacol grandios și fantastic, o îmbinare perfectă a tuturor artelor într-o simbolică proprie legendelor și miturilor popoarelor nordice. Înnoirile operate de Wagner sunt atât în domeniul vocal (melodia infinită) cât și al amploarei aparatului orch., al dramatismului acțiunii sprijinite pe liniile leitmotivelor\* și pe întregul complex literar și scenic cu care muzica conlucrează în spectacolul o. wagneriene. Operele sale, începând cu *Olandezul zburător*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan și Isolda*, *Inelul Nibelungului* și terminând cu *Parsifal*, urmează reguli proprii de desfășurare dramatică în care limbajul, cântul, gestul contribuie la expresia umană pură, muzica, simfonismul orch. nefiind doar simplu comentator ci participant activ în desfășurarea dramei. Pentru că o. sale necesitau o punere în scenă deosebită, Wagner reușește să ridice la Bayreuth un teatru de o. dotat cu aparatul scenică necesară și urmând planurilor arhitectonice pe care el însuși le-a proiectat pentru o audiență perfectă. Cu o. lui Wagner se împlinește o altă mare reformă în domeniul muzicii și spectacolului de o. O pleiadă de compozitori întregesc tabloul o. în sec. 19: J. Massenet cu o. *Manon*, *Werther*, *Thaïs*, apoi G. Bizet cu *Pescuitorii de perle*, *Carmen*, Richard Strauss cu *Salomé*, *Elektra* etc. Din școlile naționale se remarcă numele compozitorilor M. I. Glinka, A.P. Borodin, M.P. Musorgsky, P.I. Ceaikovski în Rusia și B. Smetana în Cehia etc. Sfârșitul sec. 19 și începutul sec. 20 aduce noi curente în creația de o. C. Debussy compune *Pelléas și Mélisande*, o replică fr. la „Tristanul“ wagnerian. După 1900, Parisul continuă să se mențină în atenția spectatorului de o. cu lucrări moderne, experimentale: *Les Choéphores* de D. Milhaud, baletetele *Parade* și

*Relache* de E. Satie, *Nunta*, *Oedipus-Rex* de Stravinsky etc. Apariția curentului expresionist\* și introducerea sistemului dodecafonic\* impune și o. de tip expresionist\*: *Erwartung* (1909) de Schönberg, *Wozzek* și *Lulu* de A. Berg. O. românească se consideră a fi apărut odată cu o. *Petru Rareș* (1889) de Eduard Caudella, care este și primul compozitor de gen în România. Sec. 20 reprezintă conturarea și dezvoltarea muzicii românești în general și implicit a muzicii de o. După o serie de o. inspirate din literatura străină, compozitorii români se îndreptă spre o. de tip național și, urmărindu-l pe Caudella, scriu o. inspirate din viața și muzica poporului, abordând creații literare din dramaturgia autohtonă. Sabin Drăgoi realizează prima o. românească realistă inspirată din viața țăranului român *Năpasta* (1926), iar Paul Constantinescu prima o. realist-comică – *O noapte furtunoasă* (1933). O. românească de adânci rezonanțe universale este datorată lui George Enescu (1881–1955) – *Oedip* (1915–1932). O grandioasă frescă a istoriei românești o realizează Gheorghe Dumitrescu în ciclul o. sale (*Orfeu*, *Decebal*, *Vlad Țepeș*, *Ioan Vodă cel Cumplit*, *Răscoala*, *Fata cu garoafe* etc.). Problematica o. contemporane și-a găsit o inspirată ilustrare în o. *Hamlet* (1969), *Jertfirea Iphigeniei* (1968) de Pascal Bentoiu, *Orestia II* (1974–1977) de Aurel Stroe, *Iona* (1972–1976) de A. Vieru ș.a.

2. Teatru în care se reprezintă spectacolele de o. și balet. 3. Lucrare muzicală (v. *opus*). (M.M.)

*Bibliogr.*: Boll, A., *L'opéra, spectacle intégral*, Paris, 1963; Prod'homme, J.-G., *L'Opéra (1669–1925)*, Paris, 1925; O.L. Cosma, *Opera românească*, Buc., 1962.

### operă-balet v. balet.

### operă de artă muzicală v. compoziție (1).

**operetă** (< fr. *opérette*; germ. *Operette*), gen. (I, 1) teatral caracterizat prin alternarea numerelor\* muzicale cu dialoguri în proză. Prin această structură, ca și prin conținutul său, în care predomină elementele lirice și comice, cu unele situații dramatice factice ducând obligatoriu la o rezolvare fericită a „conflictelor“, o. continuă, în sec. 19, tradițiile operii\* comice fr. și ale *Singspiel*\*-ului austro-germ. Părțile muzicale sunt cele tradiționale din opera comică: arie\*, duet\*, scenă comică. Spectacol de divertisment, prin definiție adresat marelui public, o.

s-a bucurat de un mare succes, îndeosebi în partea a doua a sec. 19, când se dezvoltă două mari școli: fr. (F. Hervé, *Mzelle Nitouche*; C. Lecocq, *Fiica dnei Angot* și îndeosebi J. Offenbach, *Orfeu în infern*, *Frumoasa Elena*, *Viața pariziană*, *Pericola* etc.) și vieneză (F. von Suppé, *Boccaccio*; J. Strauss-fiul, *O noapte la Veneția*, *Liliacul*, *Voievodul țiganilor*). La începutul sec. 20, stilul vienez își menține vigoarea, prin F. Lehar, *Văduva veselă*, *Paganini*, *Țara surâsului*; O. Strauss, *Farmecul unui vals*; R. Stolz; N. Dostal ș.a. Maghiarul I. Kálmán, *Prințesa ceardașului*, *Baiadera*, este legat de aceeași școală; o. sovietică s-a impus îndeosebi prin *Vânt de libertate* de I. Dunaevski. Pe măsura înnoirilor generale din limbajul muzical și din dramaturgie, prin apariția și uneori sub influența unor noi forme de spectacol pop. (revista\*, filmul, televiziunea), o. tinde să-și părăsească tiparele tradiționale, căutând forme de expresie mai puțin convenționale, mai moderne în scriitură, apropiate de sensibilitatea publicului contemporan (v. *musical*). Marcată printr-o creație relativ bogată la începuturile teatrului muzical original, o. românească a afirmat cu consecvență o finalitate educativă și un puternic caracter național. O. contemporană românească a dat, după 1950, câteva creații remarcabile datorită activității compozitorilor Gherase Dendrino (*Lăsați-mă să cânt*, 1953, *Lysistrata*, 1960), Filaret Barbu (*Ana Lugojana*, 1950, *Plutașul de pe Bistrița*, 1955), Florin Comișel (*Culegătorii de stele*, 1953, *Soarele Londrei*, 1968, *Răspântia*, 1975), N. Kirculescu (*N-a fost nuntă mai frumoasă*, 1950), Elly Roman (*Colombo*, 1956, *Fetele din Murfatlar*, 1960), Viorel Doboș (în colaborare cu Gh. Dumitrescu, *Târșița și Roșiorul*, 1950, *Nimfa litoralului*, 1960), George Grigoriu (*Se mărită fetele*, 1973), H. Mălineanu (muzică originală și după melodii de I. Vasilescu, *Suflet de artist*, 1963), A. Mendelsohn (*Anton Pann*, 1961). (R.G.)

### optglăsar v. octoili.

**optime**, valoare\* reprezentând, în cazul divizării binare\* a timpilor (I, 2), a opta parte dintr-o notă\* întregă (în cazul diviziunilor, (I) excepționale – ex. trioletul\*, durata ei relativă scade sau crește). (A.M.)

**opus** (cuv. lat. „lucrare, operă, muncă, acțiune, faptă“), termen folosit spre a numerota lucrările muzicale în ordinea compunerii sau publicării lor; în mod obișnuit apare abrev. *op.*, urmată de cifre indicând numărul lucrării (ex. *op. 1*, *op. 27* etc.).

Pentru prima dată termenul apare folosit de B. Marini (1617). Numerotarea **o.** este uneori relativă (în special pentru sec. 18) deoarece diferiți editori au folosit numerotări diferite. (M.M.)

**oratoriu** (< lat., *oratorium*), lucrare muzicală de mari proporții, cu caracter dramatic, pentru soliști\*, cor (1) și orchestră\*, divizată în mai multe părți, prezentată exclusiv în cadrul concertului (1). Își trage rădăcina din misterele medievale (v. dramă liturgică), foarte populare în sec. 16. Se apreciază că prima lucrare de acest gen a fost prezentată la Roma, în 1600 (*La rappresentazione di Anima e di Corpo* de Emilio de Cavalieri). Un alt compozitor it., G. Carissimi ocupă un loc important în evoluția **o.** și în stabilirea viitoarei sale forme prin introducerea *recitatorului* care narează subiectul, montarea și costumele fiind excluse din acest moment. Alessandro Scalatti introduce o altă schimbare și anume, înlocuiește în unele părți aria (1) cu recitativul\* pentru a evita monotonia. Printre creațiile sale reprezentative se numără: *Sacrificiul lui Avraam*, *Martiriul Sfintei Teodosia*. După acest început fructuos, genul intră, cu scurte perioade de revenire, în declin odată cu creșterea interesului pentru operă\*, gen cu care nu de puține ori se confundă (de ex. *Moise în Egipt* de Rossini). În Germania, **o.** s-a desprins din *Geistliches Schauspiel*, un spectacol pe text religios însoțit de muzică, ce se apropia ca formă și conținut mai mult de pasiune\*. În sec. 17–18 dintre compozitorii germ., cu creații reprezentative se numără H. Schütz, Reinhard Keiser, J. Mattheson, G. Ph. Telemann și G. Fr. Händel, acesta din urmă lăsând lucrări de referință: *Saul, Israel în Egipt*, *Jephta*, *Josua*, *Judas Maccabeus*, *Acis și Galatea*, *Hercule*. În sec. 19: Felix Mendelssohn-Bartholdy (*Paul*, *Elias*), Robert Schumann (**o.** laic *Paradis și Peri*). Un loc aparte în creația de **o.** ocupă lucrările lui Joseph Haydn *Creațiunea și Anotimpurile* ce se mențin până astăzi în repertoriul curent. În Franța, introduce **o.** M.A. Charpentier (1634–1704), elev al lui G. Carissimi. Aici genul care nu se bucură de adeviziunea publicului larg. Totuși numele unor Jean-Baptiste Lully, Jean-François Lesueur și, mai târziu, cel al lui H. Berlioz, C. Frank, V. D'Indy rămân legate și de literatura genului. În sec. 20, **o.** capătă o nouă dimensiune în viziunea unor creatori ca Șostakovič (*Cântarea pădurilor*), Prokofiev

(*De strajă păcii*), Honegger (*Ioana pe rug*, *Regele David*), Stravinski (*Oedipus Rex*), W. Walton (*Sărbătoarea lui Belshazzar*). Compozitori români au găsit în **o.** un gen predilect pentru a înfățișa eroismul evidențiat de marile evenimente istorice: *Tudor Vladimirescu*, *Horia* (A. Mendelsohn), *Cântare străbunilor* (R. Georgescu), *Un pământ numit România* (L. Glodeanu), largul diapazon tematic reflectându-se în creații ca: **O. Patimile și Învierea Domnului**, **O. bizantin de Crăciun** (P. Constantinescu), *Miorița* (în viziunile lui S. Toduță și A. Vieru), precum și *Canti per Europa* de Th. Grigoriu. (I.S.)

**orație**, specie literară, epică a folclorului\* românesc, scandată de persoane anumite, specializate, în timpul ceremoniei nupțiale. Cele mai valoroase ca funcție marchează momentele mai importante ale nunții: sosirea alaiului mirelui la casa miresei („colăcăria“), aducerea darurilor, „schimbul“, „iertăciunea“, „la masa mare“. De mari dimensiuni, **o.** sunt narațiuni epice, încărcate de simboluri, unele alegorice, presărate cu fragmente hazlii ori pline de sobrietate. Un motiv stabil, amintit și de Cantemir, este cel al vânătorii (mirele pleacă la vânătoare după o căprioară sau după o floare „care nu-nflorește și nu rodește“). **O.** cu tematică variată se mai spun la începutul petrecerii agrare, când cununa\* (sau buzduganul) este adusă la casa „gazdei“. **O.** înrudite cu aceasta din urmă se aud la plugușor\*, ca și la colindat (v. colindă), pentru a mulțumi gazdei pentru darurile primite (numite și „mulțămite“).

*Bibliogr.:* Marian, S. Fl., *Nunta la români*, Buc., 1878; Sevastos, E., *Nunta la români*, Buc., 1889; Brăiloiu, C., *Nunta în Someș*, Buc., 1941; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964, cap. *Obiceiurile în legătură cu momentele mai importante din viața omului*. (E. C.)

**orchestra bells** (cuv. engl.) v. **joc de clopoței**.

**orchestrație**, componentă a actului creator în muzică, răspunzătoare atât de transcrierea specifică, sonoră, timbrală\*, a procesului muzical în partitura\* oricărei lucrări, cât și de imaginea adecvată, de manifestarea convingătoare a tuturor parametrilor\* gândirii muzicale în funcție de datele concrete fonice și expresive ale formației\* instrumentale sau vocale, camerale sau orchestrale



aleșe. Privită în general doar ca o tehnică de realizare, de redactare finală a unei elaborări simf., **o.**, în calitate de exponentă a dimensiunii sonore în gândirea muzicală, are temeuri mult mai profunde în mecanica actului creator, participând activ și determinant alături de celelalte coordonate ale componisticii (melodică-polif.-heterofonă-arm.-ritmică- arhitectonică) la conturarea întregului demers artistic, făcând astfel constitutiv parte din nucleul de energii imaginative ce asigură unitatea superioară a creației autentice, concepută instr., vocal, orch., și nu doar adaptată ulterior – mai mult sau mai puțin fericit – unor realități sonore. Deși astfel definită, **o.** apare ca fiind implicată în orice gen de creație muzicală, putându-se spune cu aceeași îndreptățire despre un trio (2) sau cvartet (2) cameral, o piesă corală (2) sau o compoziție (1) simf. că este bine (sau rău) orchestrată, în sensul atât al fuzionării, al acumulării substanței și gestualității muzicale la resursele sonore și particularitățile interpretative ale formației instr. sau vocale chemate să le materializeze, cât și al eficienței (uneori chiar al măiestriei) combinațiilor timbrale, al soluțiilor de scriitură, al punerii în pagină, noțiunea subliniază totuși aplicabilitatea ei majoră în special în acele construcții muzicale destinate ansamblurilor (1, 2) orch. de variate proporții, presupunând angajarea complexă a tehnicii și artei specifice **o.** În înfăptuirea unor atari proiecte, **o.** ține seama de legi proprii dramaturgiei sonore orch., dramaturgie variabilă în raport de gen (I, 1, 2) componistic și componentă instr., de perioadă istoric-stilistică sau zonă de cultură, de personalitate creatoare etc., sprijindu-se pe imaginația sonoră ce la rându-i își extrage argumentele din virtuțile cântecului și jocului instr.-vocal, din ineuizabila alchimie timbrală, din mulțimea soluțiilor combinatorii de scriitură, de formulare individuală și de ansamblu. ■ **O.** are roluri diferite în creație și în practica muzicală: a) în genurile (I, 1) cameral\*, simfonic\*, vocal-simf., operă\*, balet\*, realizează configurația sonoră finală a compoziției, fixată în partitura (semnată în general de autor), singura în măsură să exprime ideile muzicale cuprinse în paginile sale, în așa fel încât referirea la un *concerto grosso*\* de Vivaldi, un oratoriu\* de Bach, o simfonie\* mozartiană, un balet stravinskian sau o operă wagneriană subînțelege întotdeauna partitura-mărturie unică a

respectivului *opus*\*; b) Poate fi însă îndeletnicire autonomă când își propune să modifice identitatea sonoră originară a unei lucrări muzicale, traducându-i (cu un grad variabil de rigoare, în funcție de gen) datele componistice de bază într-un limbaj timbral (în special orch.) diferit de cel imaginat inițial. În cazul categoriilor muzicale mai sus amintite (a), travaliul semnifică cu precădere valorificarea orch. a unor lucrări – de obicei pianistice – ce conțin evidente sugestii gestuale, dinamice\*, cromatică-timbrale specific simf. (v. transcripție). Proiecția lor în câmpul valorilor expresive proprii unui ansamblu instr.-orch. se face însă întotdeauna cu severa respectare a semnificațiilor și chiar a literei textului muzical ales, orchestratorul adăugându-i fantezia timbrală și de scriitură ce poate duce la rezultate asemeni aceloră din versiunea orch. a Suitei pianistice mussorgskiene „*Tablouri dintr-o expoziție*“, datorată lui Ravel. În genurile de divertisment [de la aria\* sau cupletul (II) de operetă\* și șlagărul\* de muzică ușoară\*, la muzica de jazz\* și la cea pop.], genuri destinate unei largi circulații, deci unor variate formule interpretative, **o.** este în schimb chemată să se adapteze la mereu alte formații instr. și țesături vocale, chiar elementele primare, de natură melodică, armonică, ritmică ale acestor categorii de piese muzicale reformându-le în cadrul unei mari libertăți de acțiune, de la simpla înveșmântare instr. până la prelucrarea (3) și parafraza\* cu aspect de nouă creație. Este și motivul pentru care aceste tipuri de travalii, ce apelează la diferite tehnici prelucrătoare, din care **o.** face parte mai mult ca simplă instrumentație\*, nu vor fi analizate aici. Evoluția **o.** în istoria culturii muzicale europ. a stat deopotrivă sub semnul marilor mutații stilistice operate în gândirea componistică cât și sub cel – tot atât de hotărâtor – al procesului de perfecționare tehnic – constructivă a instrumentalului și de constituire a familiilor timbrale, a întregului aparat orch., proces el însuși stimulat continuu de cutezanța fanteziei timbrale a compozitorilor, de tot-mai spectaculoasa dramaturgie sonoră a marilor forme simf., paginile orch. reflectând un timp interdependența acestor factori. Astfel, în perioada preclasică, sobrietatea discursului muzical predominant liniar-polif. (v. și liniarism) (reclamând planuri sonore omogene și de largă respirație, optime derulării texturilor\* contrapunctice) și-au

află o exprimare ideală în formații instr. dăruite tocmai cu virtutea unității sonor-timbrale, interpretative precum orch. de coarde (de timpuriu constituită și emancipată ca ansamblu muzical complet), căruia i se puteau asocia alte familii timbrale de asemenea omogen alcătuite (grupuri de suflători de lemn sau din alamă). **O.** este în atare modalitate creatoare prea puțin preocupată de contrastul și relieful timbral, de jocul alert al valorilor sonore, concentrându-se însă asupra eficienței și diversității expresive ale cântului instr. în toate registrele (**1**) orch. animate de dialoguri și replici contrapunctice\*, generatoare de multe ori de scriituri vecine cu virtuozitatea\*. În etapa clasic – romantică, dominată de principiul componistic clădit de idei și teme\* muzicale pregnant profilate și plasate la timona acțiunilor muzicale, vizând construirea unor ambițioase arhitecturi simf., **o.** capătă un rol din ce în ce mai mare atât în înveșmântarea timbrală a personajelor tematice, cât și în susținerea ampleror dezbateri muzicale. Și acestea le realizează prin atente diferențieri ale planurilor sonore, prin exploatarea intensivă a resurselor interpretative ale unui corp instr. armonios alcătuit și perfecționat constructiv, prin amplificarea gestului orch. gândit în limitele generoase – din punct de vedere timbral, dinamic\*, al spațiului sonor – oferite de un ansamblu simf. uneori supradimensionat. Odată cu impresionismul\*, cu deplasarea centrului de greutate al preocupărilor creatoare din sfera dialecticii discursive, proprii tematismului clasic, spre cea a plasticității muzicale, a creionărilor aluzive, a irizărilor sonore insinuate drept elemente ale unui nou limbaj componistic, **o.** capătă ponderea unui argument esențial. În elaborarea rafinată a partiturii, ea cheltuie cu dărnicie luxuriața cromatic-timbrală a aparatului orch. modern, reevaluat funcțional (în special în acele compartimente influențate și de practica muzicii de jazz\* – instr. din alamă și de percuție\*), folosind chiar surse sonore provenite din practici muzicale extraeurop. (instr. de culoare) sau din muzici europ. revoluate (ex.: *oboe d'amore\**, *clavecîn\**). În fine, creația sec. 20, ce poate fi privită ca o impresionantă aventură în căutarea unor noi tărâmură ale artei sunetelor, punând cu temeritate în discuție structurile sintactice\* și morfologice ale limbajului specific (așa cum erau ele concepute anterior), s-a ancorat

întotdeauna temeinic în rațiunea cea mai fermă, concretă și în același timp generoasă a gândirii muzicale, realitatea sonoră, în special în aspectele ei timbrale. Concentrarea interesului în direcția explorării febrile a resurselor coloristice ale muzicii (menite uneori să suplinească inconsistența altor modalități de exprimare, în special melodică și armonică) a plasat treptat fantezia sonoră, tehnica **o.** în prim planul creației muzicale din ultimele decenii. Beneficiare a unei largi deschideri de orizont, datorită atât noilor tehnici de realizare și prelucrare electronică a sunetului cât și prospectării asidui a unor străvechi culturi muzicale (indiene, extrem orient., africane etc.), gândirea sonoră din zilele noastre dispune de un considerabil ascendent în travaliul componistic, de multe ori cu o reală funcție coordonatoare a întregului act imaginativ. ■ Pe lângă aceste aspecte de ordin stilistic-istoric, **o.** a avut întotdeauna funcționalități și modalități deosebite de manifestare în cadrul celor două mari filoane ale creației muzicale – dramatic și simf. – ce s-au conturat dintre început și au evoluat paralel de-a lungul veacurilor, cu tendințe periodice de delimitare sau fuzionare, dar mereu influențându-se reciproc. În primul rând (cuprinzând în special genuri scenice ca opera, baletul, muzica de teatru\* sau de film\*), muzica; fie intim asociată acțiunii dramatice, fie destinată ilustrării ideilor literare sau evoluțiilor vizuale, a permis întotdeauna o mai mare libertate de desfășurare a fanteziei sonore-timbrale decât în genurile celei de-a doua categorii (cameral, simf.), în care imperativul concentrării substanței expresive în scopul susținerii discursului muzical sever arcurit în structurile sale formale abstracte, a presupus epurarea limbajului sonor-timbrală de orice efect exterior, de orice amănunt neesențial. În muzica de operă, nu numai componenta instr. a orch., dar și exploatarea ei a fost mereu mai bogată și mai nuanțată comparativ cu formațiile și scriitura mai austere, mai reținute, propice însă desfășurării argumentației camerale sau simf. voit reduse la esențial. Așa se face că o voce de remarcabilă valoare sonor-timbrală și utilitate orch. cum este cea a trb., abil integrată chiar în partitura considerată printre primele acte de naștere ale operei, în *Orfeu* de Monteverdi – și încă în număr relativ mare de instr. asemenea – pentru a ilustra (la 1600!) cum nu se poate mai

sugestiv tenebrele infernului, va fi multă vreme (până la finalul triumfal al *Simfoniei a V-a* de Beethoven) dificil de asociat narațiunii muzicale de tip simf. Haydn îl folosește curent în oratoriile\* sale (adevărate drame vocal-orch.), dar niciodată în numeroasele sale simf. La fel Mozart, lăsându-l deliberat în afara captivantului său joc de idei, nu s-a putut însă lipsi de cântul grav și viril al acestui instr. În unele din operele sale (scena Comandorului din *Don Giovanni* rămâne un ex. edificator) sau în „Tuba mirum“ din *Requiem*. Dealtfel, același Mozart (unul din puținele cazuri ferice din istoria muzicii de firească și desăvârșită exprimare deopotrivă în operă și în genurile „pure“), în timp ce-și transcria, într-un aparat orch. de o excepțională modestie, un adevărat testament de gândire muzicală și trăire umană, în paginile ultimei triade simf. (*Simfoniile nr. 39, 40, 41*), în dramele sau ferile sale, se lasă cu dezinvoltură sedus de sugestiile timbrale (cu referiri curente la acțiuni scenice) ale unor instr. de excepție pe atunci ca triunghiul\*, talgerele\*, mandolina\*, sau jocul de clopoței\*. Tot așa Beethoven, deși își taie monumentalele simf. într-un material muzical cu ambitus sonor și dinamic mult amplificat față de cel al predecesorilor săi amintiți, rezervă totuși întotdeauna trp. un rol secundar (ritmic și dinamic) în susținerea tensionatelor sale demersuri orch., deși unica sa operă *Fidelio*, aceluiași instr. îi acordă chiar rolul unui veritabil personaj solist într-un anumit moment al dramei. Peste timp, se regăsește aceeași dihotomie la Enescu, care în *Oedip* apelează (în contextul unei saturate densități orch.) chiar și la vocea senzuală a sax. (fie și numai pentru două scurte intervenții cu motivația „leit-timbrului“) sau la impresionant efect al unui *glissando\** de ferăstrău\* în scena morții Sfînxului; își încredințează totuși ultima destăinuire muzicală, încărcată de grele semnificații, unui ansamblu orch. de numai 12 instr. (*Simfonia de cameră*). Iar atunci când aceste trasee ale creației muzicale se întâlnesc fie sub pana unui compozitor de statura lui Richard Wagner, fie sub zodia programatismului\*, suplețea și plasticitatea o. dramatice dobândește acea consistență și organizare superioară proprii marilor forme orch. – ca în cazul epopeilor wagneriene –, sau suflul amplu al scriiturii simf. asimilează organic gesturi sonore cu capacități sugestive, descriptive, onomatopice

chiar, ca în *Simfonia fantastică* de Berlioz, în poemele\* simf. ale lui Richard Strauss sau Liszt, în *Marea* de Debussy, în *Suita sătească* și *Vox maris* de Enescu etc. Tot atâtea pagini ce măsoară, în fond, aria problematică a tehnicii și strădaniei artistice numită o. ■ Teoretizarea multiplelor și complexelor aspecte de ordin practic și artistic ale o., deși sumar sau fugar abordate în unele tratate muzicale mai vechi, ca preocupare temeinic ordonată și aprofundată apare totuși abia în sec. 19, odată cu desăvârșirea configurației instr.-sonore a amplei orch. simf. și ca o firească consecință a rolului o. în creația muzicală modernă. Dintre lucrările cu acest profil ce s-au impus pot fi menționate: Hector Berlioz, *Mare tratat de o. și instrumentație* (1844, completat în 1905 de Richard Strauss și Charles-Marie Widor, în special cu îmbunătățirile tehnic-constructive aduse unor instr.), François-Auguste Gevaert, *Curs metodic de o.* (1885), Hugo Riemann, *O.* (1902), Nikolai A. Rimsky-Korsakov, *Principii de o.* (1913, trad. rom. 1959), *Tehnica o. contemporane* (1950, trad. rom. 1965), datorat muzicienilor it., compozitorul Alfredo Casella și dirijorul Virgilio Mortari, precum și voluminosul *Tratat de o.*, în patru cărți, al lui Charles Koechlin (1954). (N.B.)

**orchestră** (fr. din gr. *orchestra* – v. tragedie (1), ansamblul instrumentiștilor care execută împreună o lucrare muzicală. O. este, în general, o formație stabilă, cu un număr precis de membri, organizată în vederea susținerii de concerte (1). Ea poate funcționa ca o instituție independentă (de tipul filarmonicilor\*) sau poate aparține unei instituții artistice cu profil lateral (radiodifuziune, teatru muzical etc.). Ținând seama de numărul și felul instrumentelor folosite, de repertoriul (1) executat și de modalitățile de prezentare în public, există: o. *simfonică*, constituită după o schemă precisă de organizare cuprinzând instr. de coarde, instr. de suflat din lemn și din alamă precum și instr. de percuție, totalizând în mod obișnuit 80–100 instrumentiști; sub conducerea unui dirijor, o. simf. prezintă în public lucrări simf. alese din vastul repertoriu existent ce cuprinde muzică din sec. 18–20; o. *de operă*, având în general aceeași alcătuire cu o. simf., dar fiind destinată susținerii rolului de acomp. În spectacolul de operă\* și balet\*; îi este rezervat un spațiu special al sălii, numit *fosa\** de o.; o. *de cameră*, formație mai

restrânsă, cu un număr variabil de instr. (între 10–30) alcătuită în funcție de necesitățile pieselor executate; acestea aparțin fie repertoriului vechi, anterior clasicismului\* (secolele 16–18), fie celui contemporan; în general fiecare instr. are un rol distinct, o participare (partidă\*) independentă ca în muzica de cameră\*, instr. reprezentând spre deosebire de o. simf. partide\* individuale, iar prezența dirijorului nu este întotdeauna necesară; o. *de coarde*, ansamblu instr. format numai din instr. de coarde cu arcuș (vl. I și II, vle, vcli., c-bași); pentru executarea *basului continuu\**, în lucrările din epoca barocă\*, este introdus și clavecinul\*; o. *de instr. vechi*, specializată în interpretarea cât mai fidelă a muzicii din Renaștere\* și baroc, cuprinde doar instr. de epocă; o. *de instrumente de suflat* cuprinde, dintre participantele o. simf., numai instr. de suflat din lemn și din alamă; repertoriul, mai restrâns, este completat cu transcripții\* și aranjamente\*; o. *de muzică militară* (fanfara (6)), ansamblu mai mare de suflători cuprinzând, alături de instr. de suflat obișnuite, diferite instr. speciale care, prin sonoritatea lor puternică, sunt utile în concertele prezentate în aer liber; instr. de percuție\* sunt de asemenea larg reprezentate; o. *de jazz\** se bazează în principal pe instr. de suflat (cl., sax., trp., trb.) și percuție; spre deosebire de grupările de soliști care se sprijină pe improvizație\*, o. mare de jazz (*big band*) utilizează și aranjamente scrise; o. *semisimfonică*, formație cu rol de acomp. în spectacole de cântece și dansuri; o. *de muzică ușoară și de dans* și alte forme asemănătoare (o. de estradă, de salon, de promenadă), sunt ansambluri instr. specializate în prezentarea repertoriului de divertisment, componența instrumentală fiind foarte variabilă; o. *de muzică populară*, specializată în prezentarea unui repertoriu folc. național, cuprinde instr. tradiționale ale respectivului popor. (A.R.)

**orchestrión**, nume generic, atribuit instrumentelor mecanice\* (în bună parte automatizate) care imită orchestra\*. Se cunosc 5 tipuri principale de o. 1. Un fel de orgă\* portabilă, construită în Olanda în 1789 după indicațiile abatelui Vogler, cu tuburi labiale și cu limbi metalice. 2. Un pian\* prevăzut cu un sistem de tuburi de orgă, construit la Praga în 1791 de către Kunt. 3. Un instr. înrudit. cu o. 1 și 2, dar

perfecționat tehnic, realizat la Viena în 1828. 4. Un tip de armoniu\*, inventat la Paris, în 1844; 5. o orgă mecanică, construită la Dresda în 1851 de către E.T. Kaufmann (ulterior îmbunătățită), cu tuburi labiale și cu limbi metalice, capabilă să imite un număr mare de instr. de suflat și percuție\*. Muzica se înregistra pe cilindri special, acționați de un mecanism asemănător mecanismului de ceasornic. Mai târziu, cilindrii au fost înlocuiți cu rulouri de hârtie specială perforată, iar acționarea a fost preluată de motorul electric. Acest ultim tip de o. s-a răspândit în decursul sec. 19 în bălciurile și cabaretele din toată Europa. El rezistă încă în Olanda, ca instr. al muzicienilor ambulanți. (S.R.)

**ordinario (al ordinario)** (cuv. it. „comun, obișnuit“), indicație care cere revenirea la o execuție obișnuită după o altă indicație ce desemnase utilizarea unui procedeu tehnic special, cum ar fi: *col legno\**, *sul ponticello\** etc.; abrev. *ord.* sau *al ord.* (B.C.)

**ordinarium missae** (cuv. lat.) totalitatea cânturilor din misă (I) care rămân constante în timpul anului ecleziastic (*Kyrie\**, *Gloria\**, *Credo\**, *Sanctus\** cu *Benedictus\**, *Agnus Dei\**). (I.S.)

**ordo** (cuv. lat. „ordine, succesiune“) v. **mod (III)**.

**ordre** (cuv. fr. „ordine“, „înșurire“), grupare de scurte piese muzicale alcătuită o suită\*. Termenul e folosit în creația clavecinistilor fr. (I.R.)

**organist**, instrumentist care cântă la orgă\*. O. trebuie să aibă o pregătire complexă a cărei bază o constituie tehnica perfectă de pianist (în mânăuirea tastierei\*) îmbinată cu cea pedalieră [v. pedalier (1)]. În afară de aceasta, o. trebuie să cunoască arta registrării, care constă în alegerea și combinarea celor mai adecvate timbre\* și nuanțe [la orgă nuanța este realizată tot cu ajutorul registrelor (II)] sugerate de partitură\* dar nespecificate în mod expres de către autor. Arta registrației este asemănătoare cu cea de orchestrație\*, cu deosebirea că, pentru fiecare execuție, se realizează o registrație nouă. De măiestria registrației depinde în mare măsură reușita execuției. De asemenea, unui o. i se cere să fie și un bun improvizator. Arta improvizatiei\* era în toate timpurile prețuită de către o.: Bach, Bruckner, Franck au fost mari improvizatori. Improvizația juca mare rol și în executarea basului cifrat\*, misiune ce revenea tot o. În afară de realizarea pe loc a cifrajului\*, o. i se

dădea totodată posibilitatea de a-și etala fantezia creatoare, permițându-i să improvizeze în cadrul schemei armonice date. Odată cu consemnarea basului cifrat și a armoniei (III) în partitură\*, arta improvizației, treptat a decăzut. (As.P.)

#### organistrum v. chironda.

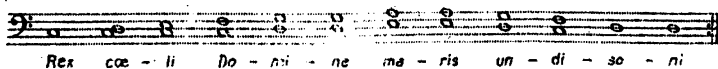
**organo di legno** (cuv. it. „orgă de lemn“), denumire folosită în sec. 16–17 pentru pozitiv\*, spre deosebire de regal\*, care folosea exclusiv tuburi linguale. În partitura\* operei „Orfeu“ (1607), Monteverdi prevede doi *organi di legno* alături de un regal.

**organologie** (< gr. *organon*, „instrument“) v. **instrumente**.

**organo pleno (plenum organum)** (loc. lat., abl.) (it. *il ripieno, organo pieno*; engl. *full organ*, germ. *volles Werk*) termen ce desemnează, în muzica barocă\*, o sumă selectivă de registre (II), principale și mixturi (1), precum și pe locuitorii acestora (în poziții egale cu acelea pe care le înlocuiesc); registrele de aliquote (3) cu terțe\*, septime\* și none\*, nu intră în componența clasicului o. A nu se confunda o. cu *tutti*\*-ul orgilor\* (fr. *grand jeu*\*) construite în sec. 19 (orgile de tip orch.), ce cuprind totalitatea registrelor, imitând timbrurile\* orch. (As.P.)

**organum**, formă polifonică\* primitivă, desemnând începutul cântului pe mai multe voci (2). În primele încercări polif. ale sec. 9–10, o. consta din acompanierea tenorului (3) greg.\* (*vox principalis*) cu o voce paralelă (*vox organalis*) plasată la o distanță intervalică de cvartă\* sau cvintă\* inferioară, urmărind notă contra notă mersul primei voci. Nu se știe dacă Hucbald (840–930) este cel care a inventat o., dar cert este că el a fost primul care i-a formulat legile după care îl cunoaștem și astăzi. Cele două voci ale o. pleau din unison\*, se depărtau la distanță de cvartă sau cvintă, desfășurându-și apoi paralel la această distanță mersul melodic, pentru ca spre sfârșit să se unească din nou în unison (ex.). Odată cu o. apare și caracterul multivocal\* în muzică, în speță cel dual, această formă fiind denumită și *diafonie*. Toate încercările de mai târziu pentru îmbogățirea și organizarea discursului muzical în cadrul polifoniei (*discantus*\*, *fauxbourdon*\* etc.) pornesc de la o., această formă de bază a cântului pe două voci. (M.M.)

**orgă** (< gr. *ὄργανον*, „unealtă“, „instrument“, „instrument muzical“; lat. *organum*; fr. *orgue*; germ. *Orgel*; engl.: *organ*; it. *organo*) instrument de suflat complex, bazat pe un sistem de tuburi sonore. Sunetul o. se produce prin introducerea aerului sub presiune în tuburi odată cu acționarea manualului\* (manualelor), a predalierului (1) și a sistemului de acționare a registrelor (III, 1, 2). Mărimea o. (în funcție de numărul tuburilor) diferă de la un instr. la altul. Fiind un unicat, fiecare o. este proiectată de obicei de către un specialist (în cele mai multe cazuri un organist\*), care face „dispoziția registrelor“ [alege registrele (II, 1)] care vor intra în componența instr., le distribuie diferitelor manuale și pedaliului, iar constructorul de o. „realizează“ dispoziția acestora. De fapt, cele mai multe o., acelea care au două sau mai multe manuale, nu sunt instr. simple, ci sunt compuse din două, trei sau mai multe „orgi“ de sine stătătoare, fiecare având un manual propriu, independent, pe care se poate cânta atât separat cât și împreună. Cele 3 părți principale ale instr. sunt: *tuburile sonore*, grupate în rânduri de registre; *mecanica de suflat* („suflăria“) împreună cu *magazia de vânt și mecanismul de acționare a ventilelor de admisie*: consolă, claviaturi\* (manuale) tractură, pârghii pentru registre (II, 2). ■ *A. Tuburile sonore* pot fi grupate ținându-se seamă de anumite criterii: a. după felul de atac (2): *tuburi labiale și tuburi linguale*; b. după felul materialului din care sunt confecționate: tuburi din metal și tuburi din lemn, carton, porțelan, etc.; c. după lungime; tuburi de 32', 16', 8', 4', 2', 1' – v. picior (2) etc., precum și după alte criterii. *Tuburile labiale* au forma și principiile de construcție ale unui flaut drept\* sau fluier pop. Partea inferioară a tubului este conică iar cea superioară cilindrică. În locul unde se întâlnesc, se află *deschiderea interlabială* cu 2 muchii: labia superioară și cea inferioară. Vântul, care intră prin ajutorul de admisie, aflat la piciorul tubului, este comprimat în partea conică, pătrunde apoi prin ajutorul linear (germ. *Kernspalte*) în corpul central al tubului, unde pune în mișcare aerul, astfel încât coloana de aer a tubului intră în vibrație. Dacă tubul este lung, coloana de aer oscilând rar sunetul va fi grav, iar dacă este



scurt, sunetul va fi proporțional mai acut. Deci, de lungimea părții superioare depinde înălțimea (2) sunetului. Cam. 80% din totalul tuburilor unei o. sunt labiale (doar la o. de tip fr., câteodată, întâlnim relativ ceva mai multe registre linguale). Dacă tubul este închis el va emite octavă\* inferioară, în comparație cu un tub de aceeași lungime. *Tuburile linguale* produc sunetul cu ajutorul unei ancii\* metalice (ca la armoniu\*, acordeon\*, muzicuță\*). Admisia vântului este aproape la fel ca la tubul labial, dar aici vântul pune în vibrație și ancia (a cărei grosime are influență asupra timbrului\*). Tubul lingual poate să aibă și o parte superioară, un pavilion\*, în vederea amplificării sunetului. Forma pavilionului, cilindrică, conică, de mărime largă sau îngustă, are o influență hotărâtoare asupra timbrului. Anciele sunt de două feluri: *batante* (ca la cl., sax.) și *libere* (ca la acordeon, armoniu). Tuburile sunt grupate în rânduri de *registre*. Fiecare registru reprezintă un rând complet de tuburi; fiecărei clape a claviaturii îi corespunde un tub. Ele se deosebesc prin înălțime (de 8', 4', 2'), timbru („principal“, „flaut“, „obo“, „vox humana“) și intensitate (2). Există registre de 8' (ca. 30 cm), unde do măsoară c. 2,38 m., de 8', de 4' care, apăsând pe aceeași clapă, sună cu o octavă mai sus, de 2' (cu 2 octave mai sus), 16' (cu o octavă mai jos), 32', 64'. Registrele sunt grupate și ele la rândul lor în *registru de bază*, de fond (fr. *jeu de fonds*, germ. *Grundstimmen*), cele de 16', 8', 4' (la o. fr.) și cele 16', 8' (la o. germ.) aflate în manualul principal; cele de 8' și 4' se află în pozitiv\*. *Registre de aliquote* (3) (fr. *jeux de mutation*, germ. *Aliquoten*) sunt registre care reprezintă armonicile\* superioare. Registrul de 2<sup>2/3</sup> sună cu o duodecimă\* mai sus decât este notat, reg. de 2' cu 2 octave mai sus, 1<sup>3/5</sup>, ca terță\* deasupra octavei secunde, 1<sup>1/3</sup>, cvinta\* deasupra octavei secunde, 1<sup>7/7</sup>, ca septimă\* mică deasupra octavei secunde, 1', cu trei octave mai sus etc. *Registre mixte*, mixturile (2) (fr. *jeux composés*, *fourniture*; germ. *Gemischte Stimmen*, *Mixturen*) de două voci (2) (de ex. o combinație între cvinta 2<sup>2/3</sup> și terța 1<sup>3/5</sup>), de 3', de 5', de 7'. Registrele mixte folosesc tuburi labiale. Timbrul, culoarea registrelor se obține prin *mensura* [germ. *Mensur* – v. *diapazon* (2)], lărgimea tubului. Fiecare orgă dispune de *corul principalelor* (fr. *jeux de fonds*) (16', 8', 4', cu mensura medie și largă), *corul flautelor* (registre de 16', 8', 4', 2', 1', aliquote, cu mensura largă), *registre care imită alte instr.* (*viola*, *violino*, *violoncello*), cu mensura îngustă (toate aceste

registre folosesc tuburi linguale) și *corul registrelor cu ancii*, unele din ele de asemenea imitatoare ale unor instr., sau ale vocii umane (*obo*, *trompetă*, *trombon*, *vox humana*). Registrele cu ancii se despart în două grupe, una folosind tuburi cu pavilionul normal (*trompetă*, *obo*) celelalte cu pavilionul scurt (*vox humana*, *racket\**, *regal\**). Numărul tuburilor folosite diferă de la un instr. la altul. O o. medie de 25 registre are c. 1900 tuburi. Cea mai mare o. din țara noastră, cea din studioul de concerte al Societății Radio din București, are, de ex., c. 8000 de tuburi sonore, împărțite pe 4 manuale și pedaliere. *B. Mecanica de suflat* produce vântul cu ajutorul unui sistem de foale, acționate manual sau pedal. În decursul timpului au fost folosite mai multe tipuri de foale, care aveau o caracteristică comună: comprimarea aerului aspirat. Important este ca presiunea să rămână constantă. În jurul anului 1900, a apărut ventilatorul electric care a luat locul foalelor chiar la o. de construcție veche, cu ajutorul lui obținându-se o presiune mai constantă. Presiunea se măsoară în mm (de ex. 75 mm „presiune de vânt“ ridică o coloană de apă într-un tub-epurbetă la 75 mm). La o. vechi se folosea o presiune de vânt de la 50–75 mm. Mai târziu, în sec. 19, au fost preferate presiuni mai mari, ce atingeau 120 mm, din cauza utilizării anumitor registre cu 300 mm, așa-numitele registre de „presiune înaltă“, la care, între timp, s-a renunțat (orga Bisericii luterane din Sibiu are asemenea registre). Printr-o conductă, vântul este adus spre *magazia de vânt*, iar de acolo, acționat de organist, cu ajutorul *mecanismului de tractură*, spre tuburile sonore plasate pe *magazia de vânt* prevăzută cu ventile de admisie, când este apăsată clapa legată cu tubul respectiv, permite intrarea vântului în tub. Au fost folosite mai multe tipuri de magazii și diferite sisteme de ventile. Cele mai eficiente în vederea obținerii unei sonorități cât mai clare, a unor sunete mai curate, a posibilităților de combinare a registrelor și a unui atac cât mai precis, s-au dovedit a fi sistemele *Schleifladen* și *Springladen*, folosite în epoca barocului\*. Începând din sec. 20, mai toate o. noi folosesc din nou aceste sisteme de construcție. *C. Mecanismul de acționare a ventilelor de admisie*. Legătura între claviatură și tuburi este realizată cu ajutorul tracturii. Există o *consolă* (masă de comandă), pe care sunt plasate *manualele* (de la 1–5), cu clapele respective. Do – sol<sup>3</sup> [la<sup>3</sup>] (56–57 de clape), și pedaliere, Do – fa<sup>1</sup> [sol<sup>1</sup>] (30–31 de clape).

Legătura între clapă și ventil se poate realiza cu ajutorul diferitelor sisteme. Cel *mecanic*, bazat pe un complex de pârghii, care, acționând precis, face însă ca în momentul folosirii tuturor registrelor clapetele să „meargă“ foarte greu, nepermițând o agilitate prea mare în tempo(2)-urile rapide. În anul 1832 Barker inventează un sistem de pârghii care acționează mecanismul de tractură spre ventil cu ajutorul vântului, ușurându-se astfel mult atacul clapelor. Sistemul rămâne însă mecanic. În sec. 19 apare un nou sistem de tractură, cel *pneumatic*, unde legătura între clapă și ventil este realizată cu ajutorul unei conducte înguste de plumb și o magazie de vânt montată în consolă. Apăsându-se pe clapă, vântul intră în conductă și deschide ventilul tubului sonor. Sistemul pneumatic este mai simplu, mai ieftin, dar atacul imprecis, iar sunetul întârzie, în funcție de distanță între consolă și tub. Mai nou se folosește *sistemul electric* în care, cu ajutorul unor electromagneți, se deschide ventilul de admisie a tubului sonor. Cu toate neajunsurile sale, cea mai bună tractură s-a dovedit însă a fi totuși cea mecanică. În zilele noastre constructorii de o. revin din ce în ce mai mult la aceasta. Pe consolă mai sunt montate pârghiile pentru registre. Am văzut că tuburile sunt grupate pe rânduri de registre. Ele pot primi „vânt“ doar când pârghia registrului este „trasă“, altfel, cu toate că se apasă pe clapă și se deschide ventilul de admisie, tubul nu sună pentru faptul că nu există vânt în magazia registrului respectiv. Și aceste pârghii pot fi acționate mecanic, pneumatic sau electric. ■ **O.** este un instr. cunoscut deja în antic. În sec. 2 î.Hr. (170) un anume Ktesibios construiește o o. hidraulică (*hydraulis, organum hydraulicum*) având tuburi, un fel de claviatură și foale. Comprimarea aerului se realiza cu ajutorul apei. La Roma și la Bizanț, o. era utilizată mai ales în teatru. În Europa apuseană a ev. med., prima o. apare în anul 757, când împăratul bizantin Constantin Kopronymos face cadou o o. regelui Pippin. Acele instr. extrem de mici, dispuneau de 8–15 tuburi, 1–2 octave diatonice (do-do<sup>1</sup>). În jurul anului 980 se găsea la Winchester o orgă cu 400 de tuburi și două manuale. În sec. 12, tuburile sunt împărțite în registre; în sec. 14 se inventează, în Germania, pedalierul, iar în sec. 15, tuburile linguale. În țara noastră (Transilvania), construcția de o. a început relativ devreme. Primul nume de organist și constructor, care apare într-un document (1429), este cel al lui *Johannes Teutonicus* din Feldioara

(Marienburg). Desigur s-au construit și înaintea acestei date o. în diferite orașe. Cea mai veche o. păstrată în forma ei originală este probabil cea din Biserica luterană din Rupea (1726), iar cel mai valoros instr. se află la Biserica Neagră din Brașov, construit de către Carl August Buchholz, Berlin (1836–1839); are 76 de registre (63 sunătoare). V. *regal; orga di legno; positiv*.

*Bibliogr.*: Ricmann, H., *Handbuch der Orgellehre*, <sup>3</sup>1912; același, *Orgelbau in frühen Mittelalter*; Kinckeldey, O., *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1910; Hans Kotz, *Das Buch von der Orgel*; Bickrich, V., *Musica de orgă în țara noastră*, în: SM, vol. I, Buc., 1965; Frotscher, Gotthold, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, I–II, Berlin, <sup>2</sup>1959; Hardouin, P., *Essai d'une sémantique des jeux d'orgue*, în: AM 34, 1962, p. 29–64; Bowles, Edm. A., *The Symbolism of the Organ in the Middle Ages*, în: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, N. Y., 1966, p. 27–39. (As.P.) (D.S.)

**orgă americană** (echiv. *cottage organ*), tip de armoniu\* care aspiră aerul, deci nu acționată prin vânt comprimat ca orga\* sau armoniul obișnuit. Datorită acestui fapt, sonoritatea este mai catifelată. (As.P)

**orgă de cristal**, instrument inventat în anul 1956 în Franța de către frații Bachet și J. Lasy. Principiul acustic de producere a sunetelor este asemănător cu acela al frecării marginii unei cupe de cristal cu degetul înmuiat. Aici, sunetul este produs de bare rotitoare. Are o sonoritate complexă, asemănătoare cu cea a orgii\*. (As.P)

**orgă electronică**, instrument electrofon\* de tipul orgii\*. Este prevăzut cu o consolă de orgă, având unul sau mai multe manuale\*, pedalier\* și registre (II) cu aceleași denumiri ca la orgă. Sunetul este produs pe altă bază decât la orgă tradițională și diferă de la un producător la altul (de unde și denumirea respectivelor o.: *Ahlborn, Hammond, Lipp, Wurlitzer* etc.), pe principiul electromagnetic sau electrostatic, captând și amplificând vibrații produse de ancii\* sau de discuri rotitoare, sau, mai nou, pe bază electronică cu ajutorul unor generatori de sunete (tranzistori, lămpi, condensatori). Diferențierea timbrului\* se realizează, la o., propriu-zisă, pe baza selectivă, prin programarea spectrului de bază. Registrele de armonice\* superioare se obțin pe baza sistemului multiplex. Există difuzoare\*

pentru frecvențele\* înalte, medii și grave. Reverberația\* este reglabilă. Se poate obține un crescendo\* de cea mai mare amploare. O. nu reprezintă o copie a unor orgi istorice. Fiind cu mult mai mică și mai ieftină decât orga clasică și putând fi transportată ușor și amplasată în orice sală, o. a cunoscut în ultimul timp o răspândire relativ mare, mai ales în orch. de muzică ușoară\* și de jazz\*. Dar pentru că nu poate atinge perfecțiunea atacului (1), nu are spectrul sonor și posibilitățile de mixaj [v. mixtură (2)] ale orgii cu tuburi, o. nu a putut înlocui clasicul instr. în redarea muzicii. (As.P.)

**Orgelklavier** (cuv. germ.) v. **claviorganum**.

**Orgelmesse** (cuv. germ. „misă de orgă“), misă (2) scrisă pentru orgă\* solo, conținând aceleași părți ca și misa pentru cor sau pentru cor și orchestră: Kyrie\*, Gloria\*, Credo\* (ce lipsește câteodată), Sanctus-Benedictus\*, Agnus Dei\*. În anumite mise pentru orgă mai apare și *Offertorium*\*. O. reprezintă totodată un fel de practică organistică, în cadrul căreia instrumentistul, luând ca bază un fragment dintr-un coral greg.\*, un *cantus firmus*\*, improvizează\* sau compune o contramelodie, un c. punct figurat. La

început, c.f. a fost la vocea (2) inferioară, iar c. punctul la cea superioară. Această practică este consemnată deja înaintea sec. 14. Primul document de care dispunem este fragmentul de la Robertsbridge (1320). *Codex Faenza* (în jurul 1400) conține un Kyrie separat și două Kyrie împreună cu Gloria, toate bazate pe c.f. luate din Misa *Cunctipotens genitor* (nr. 4). În *Fundamentum organisandi* al lui Johannes Buchner (1520) se găsește o misă completă (*missa Pentecostalis*). În sec. 15, O. devenise forma principală pentru acest instr. În muzica fr. a sec. 17 dispăre c.f. După Reformă, O. a continuat să fie folosită și în muzica protestantă. (As.P.)

**Orgelregal** v. **regal**.

**orgue de barbarie** v. **mecanice, instrumente**.

**orgue de choeur** (cuv. fr. „orgă de cor“) v. **grand orgue**.

**ornament(e)** (note de ~), (it. *abbellimenti*; fr. *agrément*s; germ. *Verzierungen*; engl. *graces*), note melodice\* și formule (1) ce „înfrumusețază“ linia melodică, cu înflorituri de scurtă durată, fără a-i modifica sensul inițial (principal). Între cele mai frecvente: (ex.) – *fioritura*: scurte pasaje melodice scrise cu note mici, plasată între două

The image displays ten musical examples of ornaments, each consisting of a staff with a note and an equals sign followed by the ornamented note. The ornaments are:

- apoggiatura scurta**: A short grace note (quarter note) preceding the main note.
- apoggiatura lunga**: A long grace note (half note) preceding the main note.
- mordentul simplu**: A single mordent (wavy line) above the note.
- mordentul dublu**: A double mordent (two wavy lines) above the note.
- grupetul superior**: A group of sixteenth notes above the main note.
- grupetul inferior**: A group of sixteenth notes below the main note.
- triful\***: A triplet of eighth notes above the main note.
- arpeggiato\***: An arpeggiated chord above the main note.
- glissando\***: A glissando (sliding line) above the main note.
- portamento\***: A portamento (sliding line) above the main note.



note reale dintr-o melodie; cadența melodică sau cadența de bravură: pasaj ornamental mai lung, plasat de obicei în lucrări concertante în puncte culminante. *V. cadență (2).* (I.R.)

**ornamentare**, procedeu de variație (1) a unei melodii vocale sau instrumentale prin adăugarea

unor note\* sau grupe de note accesorii de durată mică, numite ornamente\*. Având la origine tendința spontană spre improvizație\*, o. apare în arta interpretativă încă din cele mai vechi timpuri. Gustul pentru o. precum și formele ei au fost însă diferite de la o epocă la alta, oscilând între limitele

Ex. 1

Ornamentarea în stilul clavecinistilor francezi  
(Sfârșitul piesei „L' Amphibie” de Fr. Couperin.)

The score for Example 1 consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows a melodic line in the right hand with several ornaments (trills and mordents) and a bass line. The second system continues the melody with more ornaments and a wavy line indicating a trill. The third system shows further ornamentation and a wavy line indicating a trill.

Ex. 2 Rubato

Ornamentarea în melodia populară românească (Inceputul cântecului „Vai, mîncă-te-ar focu' dor”, din Năsăud, culeg. C. Brăiloiu.)

The score for Example 2 shows a vocal melody with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Vai, min - ca - te - ar fo - cu' dor, Vai, mîn - ca - te - ar fo - cu' dor, Tu ști ca - să tu - tu ro - ru." The piano accompaniment features various ornaments (trills, mordents, slurs) and a wavy line indicating a trill.

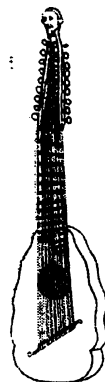
unei extreme abundențe și libertăți și între cele ale unei maxime sobrietăți și precizii. Modalitățile *o.* pot fi împărțite în categorii, reprezentând totodată etape evolutive ale acestei maniere: 1) *o.* cu totul improvizată\* a melodiei, fără vreo indicație specială, realizată în exclusivitate potrivit fanteziei, sensibilității și tehnicii interpretului; 2) *o.* în baza unor semne convenționale, puse deasupra unor note ale melodiei; 3) *o.* cu notarea exactă, cu caractere mici de durate (1) neproporționale, a tuturor sunetelor ornamentale. În cursul acestei evoluții au luat naștere o serie de figuri ornamentale destinate adăugării sau înlocuirii notelor din melodie. Denumirile lor, semnele prin care erau indicate, precum și modul de execuție, diferă după limbă, epocă și stil. O parte dintre ele s-au menținut până în zilele noastre ca figuri ornamentale obișnuite ale muzicii tradiționale (apogiatura\*, triful\*, mordentul\*, grupetul\*, arpegiul\* etc. v. și ornamente). Cunoașterea temeinică a *o.* în diferite epoci stilistice, este indispensabilă interpretării sau reeditării corecte a unei opere. ■ Indicații ale unor figuri ornamentale se întâlnesc încă din epoca monodiei\* medievale religioase și laice, iar mai târziu se găsesc și în perioada de dezvoltare a polif. în timpul Renașterii\* însă, *o.* devine o adevărată tehnică, sistematizată în lucrările didactice ale epocii, constând din însușirea a numeroase figuri (1) ornamentale numite *diminutiones* sau *passaggi*. Având doar un rol decorativ și pe de altă parte nesocotind textul, ele sunt înlocuite, spre sfârșitul Renașterii, odată cu apariția monodiei (2) acompaniate, prin alte ornamente numite *affetti*, cu funcție expresivă în slujba textului. ■ În sec. 17 și 18, arta *o.* ia o mare amploare, atât în muzica instr. cât și cea vocală. Virginaliștii engl. și apoi claveciniiștii fr. utilizează numeroase figuri ornamentale, notate prin diferite semne, al căror mod de execuție necesita adevărate tabele explicative. (La Fr. Couperin se întâlnesc 27 asemenea figuri). (Ex. 1). J.S. Bach întrebuințează cu mai multă moderație aceste figuri, pe care de cele mai multe ori le scrie complet, prin note muzicale. În muzica vocală, interpreții epocii, în căutarea unui cât mai desăvârșit *bel canto\**, recurg la o *o.* excesivă, improvizată sau indicată de compozitor. Odată cu sfârșitul sec. 18, interesul pentru *o.* scade, pentru ca în epocile următoare să

nu mai apară decât cazuri izolate de exacerbare a acestei maniere (Chopin). ■ Pe lângă funcția sa melodică, *o.* contribuie la dezvoltarea formei\*, prin rolul său în producerea variațiunii\* (v. și temă). Ea are și repercusiuni verticale, contrapunctice și armonice, prin producerea eterofoniei și a disonanțelor\*.

■ **Monodia (1) pop. românească** este înzestrată cu o bogată *o.*, constând din numeroase formule, unele cu rol decorativ, altele incluse în melodie. Ele stau la baza improvizății și a producerii variantelor (1, 1) acestor melodii. (Ex. 2.) (L.C.)

**orpheoreon (orfeoreon)**, instrument cu coarde ciupite din sec. 17 de registru (1) grav. De mari dimensiuni, avea cordarul\* montat oblic pe fața ce susținea 8 perechi de coarde metalice. Tastiera\* era împărțită prin 16 bare metalice în semitonuri. (W.D.)

**Orphika** (cuv. germ. [orfika]), pian\* portabil de mărime miniaturală, având însă claviatura\* obișnuită (cu o extindere de aproximativ 3 octave\*), utilizat pentru studiul zilnic în timpul unei călătorii. (W.D.)



Orpheoreon

**ortrină** (< gr. ὄρθρος [orthros] „dimineța“) v. **utrenie**.

**oscilație v. vibrație; frecvență.**

**osmoglasnic v. catavasier (1).**

**ossia** (cuv. it. „sau, ori“), indicație ce desemnează varianta (1, 2) unui fragment muzical, vocal sau instrumental, de obicei o versiune simplificată a unui pasaj de mare virtuozitate. Această variantă se află notată deasupra sau dedesubtul portativului\* principal ori în subsolul paginii. (B.C.)

**ostinato** (cuv. it., de la lat. *obstinatus* „încăpățânat, perseverent, persistent“), cuvânt intrat în terminologia muzicală pe la 1700 și folosit inițial ca sinonim cu *obligato\**; desemnează revenirea constantă a unei substanțe muzicale clar delimitate, fie de ordin ritmic, fie melodic sau arm., fie mixtă, și care constituie un principiu de articulare\* și totodată de unificare a discursului muzical. În acest sens larg, *o.* este un reper care, ca fundal, asigură

Ex. 1 Beethoven, *Concertul nr. 1 în sol-die.*

VI. I  
măș. 143  
Vla  
col  
VI. I e Vic.

Musical score for Ex. 1, featuring Violin I and Viola parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin I part starts with a dynamic marking of *ff* and the Viola part with *sf*. The score shows two measures of music.

Continuation of the musical score for Ex. 1, showing the Violin I and Viola parts. The Violin I part has dynamic markings of *sf* and the Viola part has *sf*. The score shows three measures of music.

Ex. 2 J. S. Bach, *Missa în si minor, Crucifixus.*

Musical score for Ex. 2, featuring two staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows two measures of music.

Ex. 3 Arie din opera *Incoronarea Popei*  
de Cl. Monteverdi

NERO

Ma, ma che di - co? Che

di - co, Po - pe - e? Trop - po

Musical score for Ex. 3, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line includes the lyrics: "Ma, ma che di - co? Che di - co, Po - pe - e? Trop - po". The score shows two systems of music.

Ex. 4

Molto moderato  $\text{♩} = 58$

A. Nonegger, *Sinfonia all. 2*

*pp*

Ostinato

sensul edificiului muzical lăsând fanteziei improvizatorice\* o mare libertate de desfășurare; prin aceasta se înrudește cu burdonul (1), *punctul de orgă* [v. *pedală* (2)] sau *isonul*\*. Principiul *o.* înțeles ca o constantă variabilă există în orice muzică de tradiție orală, unde discursul muzical se organizează pe temeiul unei formule muzicale constante sau a unui prototip (v. *maqam*, *mod*, *râga*, *malagueña*), ceea ce caracterizează de altfel și elementele formale sau structurale ale *jazz*-ului\* (*boggie-woogie*\*, *riff*\*, *stomp*\*). ■ Ca procedeu, tehnică de compoziție, *o.* înseamnă „repetarea continuă a unei teme cu contrapunctul\* mereu variat“ (Riemann), apărând la partida\* cea mai importantă în construcția piesei respective (Ex. 1).

■ *Bas o.* (it. *basso o.*; engl. *ground bass*; fr. *basse contrainte*) este numai o formă a *o.*, dar cea mai importantă din decursul istoriei\* muzicii europ.; provine din *cantus firmus*\* sau *tenor* (3), constituind temeiul întregii compoziții în muzica polif. (Ex. 2), dar și din unele forme de dans\*. *Passacaglia*\* și *ciaccona*\* și unele arii\* (ex. 3) sunt în general construite pe un *bas o.* Tehnica *o.* este reluată începând cu Haydn, Mozart, Beethoven și valorificată, ca mijloc de construcție formală, și în perioada contemporană. (Ex. 4) (A.J.)

*ottava* v. *all'ottava*.

*overtones* (cuv. engl.) v. *armonice*, *sunete*.

**p.** abbrev. pentru *piano\**, *pedală (1)*, *piatti (v. talgere)*, *proposta (v. subiect)*, *parte (2)*.

**pa** (gr. πα, de la numeralul α<sup>1</sup> = 1, prima treaptă)  
**1.** Denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete diatonice, care corespunde în nomenclatura silabică lui *re\**. **2.** Numele celui de-al cincilea sunet în gama\* indiană. (T.M.)

**padovana (padoana; paduana) v. pavani.**

**paenultima vox** (loc. lat. „sunetul penultim“), în tratatele ev. med., sunetul de dinaintea sunetului final (*ultima vox, vox finalis* v. finală) în cadrul unei *clausula\**. Poate fi la distanță de un ton\* (= subton\*) sau de un semiton\* (= *subsemitonium modi\**) față de finală. În polif. sec. 13 este prelungit adesea printr-un *organicus punctus* [care ce a devenit ulterior punct de orgă; v. pedală (2)]. (G.F.)

**paidușca v. rustemul.**

**paleografie muzicală v. Solesmes, școala de la ~.**

**palimbahius v. antibahius.**

**panahidă v. panihidă**

**pandero v. tamburină.**

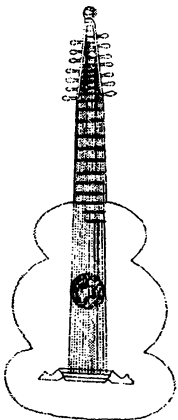
**pandora**, instrument cu coarde ciupite din sec. 16–17, de registru (1) grav, având, prin eclisele alcătuite din trei curburi paralele, o formă rar întâlnită. Între cordarul\* așezat drept și jghebul capului erau întinse 5–7 perechi de coarde. (W. D.)

**panihidă (panahidă)** (BIZ.) (< gr. πανυχίς, [*panihis*], „noaptea întreagă“, de la πᾶν, neutrul adjectivului πᾶς [*omnis*] și νύξ „noapte“; lat. *vigilia*

*totius noctis*) **1.** Priveghere (slujbă) de toată noaptea. La început aceste privegheri se făceau mai ales în ajunul sărbătorilor mari sau, mai rar, în case la căpătâiul celor morți. Pentru că unele rugăciuni erau consacrate memoriei celor răposați, numele de **p.** s-a dat apoi în exclusivitate ceremoniei pentru aceștia. În acest sens, **p.** este sin. cu *parastas* (< gr. παράστασις, cu alt sens decât cel obișnuit în lb. română; de la vb. παρίσταμαι, „a asista, a fi prezent, a se înfățișa înaintea cuiva“). **P.** sau *parastasul* este prescurtarea slujbei înmormântării. **V.** și *requiem*. **2.** Cartea care cuprinde slujbele funebre. Sin.: *priveghere, agripnie* [ἀγρυπνία]. (S.B.B.) (D.S.)

*Bibliogr.:* Mateos, Juan, *Le Typicon de la Grande Église*, II, în: *Orientalia Christiana Analecta*, 166, Roma, 1963, p. 311; același, *La vigile cathédrale chez Égérie*, în: *Orientalia Christiana Periodica* 27, 1961, p. 281–312; Braniște, Ene, *Liturgica specială*, Buc., 1980, p. 494.

**pantomimă**, mod de exprimare artistică a acțiunii, gândurilor, sentimentelor prin mișcare corporală, mișcare a mâinilor (gestică) și expresie a feței (mimică). **P.** are o origine arhaică, fiind poate una din primele forme de comunicare ale oamenilor și făcând parte integrantă din ceremoniile cultice și din alte fenomene sincretice\*. În antic., **p.** era însoțită de muzică și se desfășura de ex. în cadrul tragediei\* gr. De-a lungul vremii, **p.** a căpătat diverse forme și întrebuințări în spectacole și ceremonii, fiind prezentă și în Imperiul Bizantin (spectacolele cu măști) și în Renaștere\* (antractele din *Commedia dell'arte*), apoi în baletele\* fr. și în spectacolele engl. (*masque*). Odată cu sec. 18, **p.** este cuprinsă în baletele clasice (al căror ctitor a fost J. G. Noverre) – perpetuate până azi – și în baletele moderne (în care s-au produs transformări, prin



Pandora

stilizarea mișcării și concentrarea simbolică a gestului precumpănind chiar asupra clementului coregrafic\*). P. a stat și la baza primelor filme, a filmelor mute, în care a făcut o adevărată epocă și a determinat stilul inimitabil și etern poetic al actorului Charles Chaplin, în renumitul personaj Charlot. Astfel p. se afirmă constant, în fiecare epocă, și capătă variate forme de expresie și de spectacol, fiind viabilă și astăzi, fie în arta mimilor, fie în balet. (M.M.)

**papadichie** (< gr. *παπαδική*, de la *παπᾶς* „preot“) (BIZ.) 1. Partea teoretică în care se prezintă latura tehnică, de meșteșug, a muzicii psaltice (v. bizantină, muzică), adică: semnele muzicale, mărturiile\*, floralele\* etc. și combinarea acestora. Termenul este cunoscut cu acest sens între sec. 14–19, iar din prima jumătate a sec. 19 și cu sensul de *gramatică muzicală* (v. *propedie*). 2. Colecție de cântece în stil papadic (v. eh, stil). În sec. 19 se întâlnește și forma: *papadică* (A. Pann – Bazul teoretic, p. XXIV).

*Bibliogr.*: Fleischer, O., *Neumen-Studien III. Die spätgriechische Tonschrift*, Berlin, 1904, p. 6; Riemann, H., *Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift*, în: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, IX, Heft 1, Oktober-Dezember, 1907, p. 1; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1962, p. 284 și urm.; Macarie, Ieromonihul, *Theoriticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului muzicii bisericesti după așezământul Sistemii cea noua*, Viena 1823, repr. Buc. 1976 (ed. îngrijită de Titus Moisescu); Pann, A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericesti sau Grammatica melodică*, Buc., 1845; Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, ed. îngrijită de Gh. Firca, Buc., 1970, p. 43 și urm.

**papadic, stil** ~ (BIZ.) v. **papadichie** (2); **stil**.

**paparudă**, ritual de secetă practicat de copii (unul din ei fiind îmbrăcat în verdeață și purtat prin

sat), care cântă o invocație pentru ploaie, continuată cu urări de belșug în animale și grâne. Melodiile, diferențiate regional, sunt de factură arhaică, reduse ca material sonor și formă arhitectonică. De obicei strofa muzicală este amplificată cu un refren\* specific (*paparudeleo*, *paparudito* etc.), iar ritmul este vioi, regulat, ca de joc\*. Unele melodii se apropie de melodică și ritmul colindelor\*. În ultimul sec. jocul p. este practicat de țigani, la sate și la orașe. Sin.: *păpălugă*, *păpăruță*, *mămăruță*, *dodolă*, *dodoloaie*.

*Bibliogr.* Burada, T.T., *Despre întrebuițarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, în: *Almanah Muzical*, III, 1877; Breazul, G., *Patrium carmen*, Craiova, 1941; Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715; Ursu, N., *Cântece și jocuri din Valea Almăjului*, Buc., 1958; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E.C.)

**parafonie** (< gr. *παράφωνή*, „sunet alăturat“) 1. În teoria muzicii grecești\*, asocierea unui sunet cu cvinta\*, cvarta\* și undecima\* acestuia, în contrast cu antifonia\* (cântarea în octave\*) și sinfonia (cântare la unison\*). 2. Mișcarea (1) paralelă (2) a vocilor (2) în organum\*. (G.F.)

**parafrază** (< gr. *παράφρασις* [*paraphrasis*] „descriere“; fr. *paraphrase*), lucrare muzicală bazată pe teme cunoscute (de obicei aparținând altui compozitor decât autorul p.), cu pasaje de pură virtuozitate (de ex. p. de *concert*). În creația lui Liszt și a contemporanilor săi, p. erau improvizații\* de concert pe teme\* din opere\* la modă (Rossini, Weber, Wagner, Verdi, Gounod, Meyerbeer, Auber etc.). V. *fantezie* (2), citat muzical. (I.R.)

**paralelă 1. Tonalitate (2) p.**, v. relativă. 2. *Mișcare* (1) p., una dintre posibilitățile fundamentale de conducere a vocilor (2), evoluția a două sau mai multe voci în același sens, intervalul\* dintre ele rămânând constant. Paralelismul vocilor este intim

## DODOLOIUL

N. Lighezan

Paparudă

legat de nașterea polifoniei\*, care a fost imaginată tocmai ca o urmărire în cvinte\* și cvarte\* a cântului dat (*cantus firmus\**). Odată cu depășirea fazei în care *organum\**-ul (vezi parafonie (2)) a mizat tocmai pe paralelismul acestor intervale considerate consonanțe\* perfecte, țesătura polif. s-a diversificat prin adoptarea și a mișcărilor (1) contrare și oblice\*. Paralelismele au fost, de aceea, restrânse sau acceptate numai în cazuri speciale [v. mixtura (2)] și, începând cu maniera polif. a sec. 15, cvintele și octavele\* paralele interzise, regulă rămasă valabilă și pentru stilul clasic al armoniei (III, 2) (G.F.)

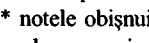
**parametru** (< gr. *παράμετρον* „a măsura, a compara“), mărime proprie fiecăruia dintre elementele de bază ale muzicii (înălțime\*, intensitate\*, durată\*, timbru\*, atac\*), care servește la caracterizarea unor proprietăți ale acestui element. Prin substituirea termenilor, **p.** a devenit sin. cu element muzical. Dacă elementul se constituia, ontologic, ca parte a unui întreg – sunetul\* muzical –, **p.** reprezintă din contră o unitate autonomă, integrabilă într-un tot structural sau manevrabilă fără discriminare sau ierarhizare (de ex. prin serializare – v. serie; serialism). În plus, distincția ce se făcea între mărimea fiz. a înălțimii (1) și proprietatea muzicală a înălțimii (2) – și tot astfel în cazul intensității (1) și al intensității (2) etc. – dispăre în noțiunea de **p.**, proprietățile sunetului fiind exprimate astfel direct și cumulativ prin mărimile corespunzătoare: înălțimea prin *Hz*, intensitate prin *db*, durata prin *sec*, ceea ce convine în primul rând muzicii electronice\*, dar și oricărei alte muzici în care respectivii **p.** nu depind de un sistem (II) immanent, predeterminat\*, de tip tradițional (mod\*, tonalitate (1), formulă (1) sau mod (III) ritmic etc.), ci numai de un sistem – serial, numeric, geometric, suprasemantic etc. – determinat, imaginat de compozitor. Termenul cunoaște însă și o răspândire în afara acestei zone de gândire muzicală, datorită caracterului său sintetic, de pildă în cadrul operațiilor analitice aplicate laturii structurale a muzicii. (G.F.)

**parastas v. panihidă (1).**

**pardessus de viole v. viole (1).**

**paresimier (păresimier)** (deformare a cuv. lat. *quadagesima* „40 sau patruzecime“), volum de cântări bisericești din perioada postului mare. (N.M.)

**parlando** (și quasi **p.** sau **parlante**) (cuv. și loc. it. „vorbind“, „aproape vorbind“, „vorbitor“) 1. Indicație tehnică (și de expresie) în muzica vocală, care cere emiterea sunetelor într-o manieră apropiată

de cea a vorbirii (v. *Sprechgesang*). În opera\* comică it. din sec. 18 și 19 **p.** joacă rolul recitativului\*. **P.** se indică uneori prin cruciulițe ce înlocuiesc pe portativ\* notele obișnuite (ex.: ). 2. Indicație de expresie în muzica instr., sin. cu *cantando\** sau *cantabile\**. Când se referă la pasaje scurte, **p.** se indică prin semnele  $\hat{\quad}$  și  $\bar{\quad}$  așezate deasupra sau dedesubtul notelor. 2. **P. giusto** și **p. rubato** [v. *sistem* (II, 6)].

**parodie**, piesă cu caracter de glumă muzicală, în care se parafrazează (v. parafrază) una sau mai multe teme\*, dându-li-se un sens humoristic. (I.R.)

**pars quinta** (cuv. lat. „partea a cincea“) v. **quintus**.

**parte** (it. *parte*; fr. *mouvement*; germ. *Teil, Satz*)

1. Secțiune a unei lucrări ciclice\* (ex.: dansul\* într-o suită: mișcarea (3) în sonată, simfonie\*, concert (2); subdiviziunea cea mai mare într-un oratoriu\* corespunzătoare actului\* în operă\*). 2. partidă (2); știmă\*. (B.C.)

**partidă I.** Compartiment dintr-un ansamblu (1, 2) muzical, format fie dintr-un singur interpret [în ansamblul cameral; ex.: un membru dintr-un cvartet (1)], fie din mai mulți interpreți (ex. **p.** vl. I dintr-o orch.). 2. Parte (2); voce (3); știmă. (I.R.)

**partimen v. jeu-parti.**

**partimento**, în sec. 17 și 18, practică a improvizării\* de melodii și chiar de piese complete pe baza unui bas notat (o lărgire a procedului basului cifrat\*). De asemenea, a fost intens cultivată în epoca barocului\* târziu ca procedeu de instruire muzicală, **p.** reprezentând un exercițiu de armonie (III, 2) și de contrapunct\*. Gaetano Greco, Francesco Durante, Giacomo Tritto au cultivat **p.** (O.G.)

**partită** (< it. *partita*, de la *partire* „a împărți“), termen întrebuințat cu diferite sensuri în special de italieni și germani, de la sfârșitul sec. 16 până în sec. 18: 1. Echiv. cu partidă (2). 2. De la sfârșitul sec. 16 până la începutul sec. 18, una dintre denumirile pentru părțile izolate ale unei serii de variațiuni (2). ■ Cele mai timpurii întrebuințări ale termenului se întâlnesc fie în descrierea dansurilor\* (*partite et passaggi di Gagliarda*, la Pr. Lutij, 1589), fie la muzica instr. (*Partite strumentali* de Gesualdo, către 1590). 3. Începând din sec. 17, termenul este întrebuințat ca titlu pentru piese instr. (Froberger, 1695: *diverse* [...] *Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Alemande,*

*Corrante, Sarabande e Gigue*) sau pentru o înălțuire de dansuri instr. În sensul suitei\* (piesele pentru vl. solo de J.S. Bach constând din trei *sonate\* da chiesa* și trei *p.*). 4. Sin. cu piesă, în general (6 *Parthien* pt. clavecin de Muffat).

*Bibliogr.*: Junk, V., *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart, 1930; Torrefranca, F., *Documenti definitivi sulla p.*, în: *Kongress-Bericht*, Bamberg, 1963.

**partitură** (< lat. *partire* „a împărți, a separa“; germ. *Partitur*; fr. *partition*; engl. *score*; it. *spartito*), reprezentare grafică a unei opere muzicale plurivocale (v. multivocalitate), realizată prin intermediul notației (1) muzicale. P. are un caracter analitic, întrucât operează două tipuri de segmentări ale lucrării pe care o substituie: a) pe orizontală (axa succesiunii în secțiuni, măsuri\*, timpi (1, 2), fracțiuni de timpi pe de o parte, iar pe de altă parte, în obiecte sonore componente; și b) pe verticală (axa simultaneității), în planuri de evenimente (melodice, armonice etc.) și în planuri timbrale. P. are în același timp și un caracter sintetic, întrucât corelează timpul de desfășurare cu celelalte dimensiuni ale compoziției (1) muzicale, exprimând, în suprafață plană, o realitate tri- (sau pluri-) dimensională: spațiul sonor. Dispoziția pe verticală a vocilor (2; 3) (instr. sau glasuri) în *p.* respectă următoarele principii: 1) gruparea pe familii timbrale și 2) ordonarea, în cadrul acestor familii, după înălțimea (2) relativă [ambitus (1)], dinspre grav (jos) înspre acut (sus). În raport cu fenomenul sonor pe care îl substituie, *p.* poate fi prescriptivă, atunci când trasează coordonatele în limitele cărora lucrarea urmează să fie actualizată prin interpretare\*, sau b) descriptivă, atunci când transcrie (sau transpune în cod grafic) o alcătuire sonoră muzicală anterior existentă. Transcrierea și interpretarea sunt relații funcționale reciproce între realitatea sonoră și cea grafică. Primele *p.* tipărite care ne-au parvenit datează din sec. 16: *moțetele\** lui Verdelot, editate de Lampadius în 1537 și *motetele* lui C. da Rore, apărute în 1577; ele propuneau – ca soluție grafică de ultimă oră – înscrisura în aceeași pagină, în superpoziție, a liniilor melodice executate simultan. (Până atunci, lucrările muzicale multivocale se notau în știmate\* existente separat.) În decursul timpului, *p.* a evoluat în dependență biunivocă de evoluția limbajului muzical. Ea a atins complexitatea maximă prin *p.*

simf., care a început să se contureze în a doua jumătate a sec. 18 (Haydn, Mozart) câștigând în complexitate până în sec. 20. Forma completă a unei *p.* simf. este următoarea (din grav înspre acut): orga, c. bassi, v. celli, violele, corul (b., t., a., s.) vocile (1) soliste\*, vl. secunde și prime, harpa, pianul, percuția, tuba, trb., trp., cornii, c. fag., fag., cl., cornul engl., ob., fl. piccolo și fl. Pe un portativ\* se consemnează unul sau două instr. (din aceeași familie) sau o partidă (1) (ex. vl.); familiile de instr. sunt unite printr-o acoladă\*. Cheile\* utilizate într-o *p.* simf. sunt, în ordinea importanței, următoarele: *sol. fa, do alto* și *tenor*. Instr. transpozitorii (v. transpoziție) sunt: cornul, cornul engl. cl. și trp., iar cele semi-transpozitorii; c.b., c. fag., fl. picc. și unele instr. de percuție acordabile: xil., celesta, vibrafonul etc. În ultima vreme, se preconizează notarea tuturor instr. la înălțimea reală, pentru facilitarea lecturii *p.* În jurul deceniului al cincilea al veacului 20, dezvoltarea rapidă și pluridirecțională a limbajului muzical a impus reconsiderarea sistemului de notare și a *p.* tradiționale. Aceasta din urmă s-a modificat, fie a) parțial, prin adoptarea – la fondul și în spiritul vechii notații – a unor simboluri grafice corespunzătoare noilor realități sonore, fie b) radical, prin utilizarea unor alte sisteme de notare, diferite de cel unic tradițional, sisteme adecvate orientărilor componistice contemporane: muzica concretă\*, electronică\*, aleatorică\*, stohastică\* etc. P. moderne au ajuns să se deosebească substanțial atât între ele cât și față de cele tradiționale. Astfel, *p.* de muzică concretă are aspectul unei tabulaturi\*; *p.* de muzică electronică este un grafic alcătuit pe hârtie milimetrică, a cărui descifrare solicită un volum .mens de muncă; iar *p.* unui anumit tip de muzică aleatorică este elaborată sub forma unei pictograme care speculează puterea de sugestie vizuală a indicațiilor grafice. Întrucât noile modalități de notare nu sunt încă cristalizate și unanim acceptate, majoritatea *p.* ultimelor decenii sunt însoțite de anexe conținând repertoriul simbolurilor speciale utilizate și al semnificațiilor acestora.

*Bibliogr.*: Stockhausen, K.H., *Musique et graphisme*, în: *Musique en jeu*, nr. 13; Dorfès, G., *Objectualité et artifice dans la notation musicale moderne*, în: *Musique en jeu*, nr. 13; Nattiez, J.I., *Sémiologie et sémiographie musicales* în: *Musique en jeu, ibid.*; Bentoiu, P., *Imagine și sens*, Buc., 1971; același, *Gândirea muzicală*, Buc., 1975. (S.R.)



Ex. 1 S. Toduță, *Passacaglia pentru pian*

Ex. 2 J. S. Bach, *Passacaglia pentru orgă în do minor*

Passacalie

**partiturophon v. electrofone, instrumente.**

**parture v. jeu-parti.**

**pasiune**, gen (1, 2) muzical înrudit cu oratoriul\* atât prin geneză (misterul medieval – v. dramă liturgică) și structură – două sau mai multe părți, fiecare divizată în numere\* muzicale cuprinzând arii (1), recitative\* și coruri (2) – cât și prin ansamblul căruia îi este destinat – soliști\*, cor (1) și orchestră\*. Diferența constă doar în privința textului, care la p. este întotdeauna evanghelic (patimile). Noțiunea de p. se întâlnește încă din sec. 4 (când în serviciul religios, în cadrul recitării textelor evanghelice, intervine melodia greg.\*. În sec. 12, textul liturgic este narat de trei soliști, păstrându-se caracterul omofon\*. Spre sfârșitul sec. 15 și în sec. 16, se amplifică rolul corului, p. devenind o lucrare corală *a cappella*\*. În această perioadă sunt reprezentative creațiile compozitorilor Jakob Obrecht, Orlando di Lasso, Joachim von Burgk și Heinrich Schütz. În sec. 17, genul se dezvoltă preponderent în mediul protestant, unde capătă și o anumită independență față de bis., își amplifică suportul muzical prin introducerea ariei\* și prin adăugarea unui grup instr. (2 vl. și 4 viole\* *da gamba*). Recitativul va fi acomp. de un bas continuu\*, iar ariile și corurile de către orch. Treptat, către sfârșitul sec. 18, p. devine o cantată\* mai amplă (când s-a încercat inclusiv o parafrază metrică și ritmică a textului biblic, experiment neacceptat însă de către bis.). În acest sec. creații de referință au scris Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson; p. culminează cu lucrările lui J.S. Bach (*Johannes Passion*, 1723 și *Matthäus Passion*, 1729), în care se îmbină, la o înaltă tensiune dramatică, oratoriul cu p. (textul biblic și coralul\*, aria lirică și corurile dramatice). În sec. 19, se remarcă creația lui Ludwig van Beethoven *Hristos pe Muntele Măslinilor* (*Christus am Ölberg*), iar în sec. 20, *Johannes-Passion* și *Mathäus-Passion* de Hermann Schröder și *Lukas-Passion* de Krzysztof Penderecki. (I.S.)

**passacaglie** (< cuv. it. *passacaglia*), dans\* spaniol, la origine în ritm binar\*, care se bazează pe o figură ritmică ostinată\*. Exegeții consideră că numele este o denaturare a cuv. sp. *pasacalle* „cântec de stradă“, preluat în it. sub forma *passagallo*. Introdus în suitele\* instr., devine o compoziție de factură polifonică\*, cu aspect variațional\*, în ritm ternar\*, tema\*, de 4 sau 8 măsuri, fiind expusă în bas (III). Spre deosebire de *ciaconă*\*, un alt dans introdus în suita instr., tema nu suferă modificări în timpul travaliului variațional și nu este transferată în alte registre (1). Datorită acestei caracteristici, forma p. a fost preluată și de către unii compozitori contemporani care au construit lucrări de referință ale genului ca de ex. *Passacaglia pentru orchestră*, Op. 1 de Anton Webern. Compozitorii români au realizat creații de mare ținută (*Passacaglia și Toccată pentru orchestră* de Tudor Ciortea, *Passacaglia pentru pian* de Sigismund Toduță etc.) în care tema, de factură pop. (în compoziția lui S. Toduță, un cântec de stea – ex. 1), conferă bogăție substanței sonore, valorificată cu măiestrie în variațiuni. Dar punctul culminant al perfecțiunii formei îl constituie *Passacaglia în do minor* pentru orgă de J.S. Bach. (ex. 2). (I.S.)

**passamezzo** (cuv. it. „jumătate de pas“), dans\* italian din sec. 16–18, în tempo (2) rapid (eventual *alla breve*\*). Ca și pavana\* corelată cu gagliada\*, dans secvent lui saltarello\*; mai rapidă decât pavana, constă din mai multe părți de tip variațional\*. A pătruns în suită\*. (Cl.L.F.)

**passepied** (cuv. fr. [paspie] < vb. *passer* „a trece“ și *pied* „picior“; engl. *paspy*), dans\* în cerc, cu probabilă origine bretonă, în măsură\* de 3/4, 3/8 sau 6/8, în tempo (2) rapid. Formă\* binară\* sau din mai multe părți ce se repetă (ultimele fiind în minor\*); este prevăzută uneori cu o anacruză\*. A pătruns în muzica de balet\* (Lully), în timpul lui

Ludovic al XIV-lea. În suită\* apare înainte de gigă\* (stilizată se întâlnește la J.S. Bach în Suita engl. nr. 5). Debussy a scris o piesă în maniera p. (Cl.L.F.)

**passus duriusculus** (cuv. lat. „un mers mai aspru“) figură (2) retorică, proprie barocului\* și descrisă de tratatele timpului (Ch. Bernhard, J. Burmeister), ca un mers „nenatural“, într-o singură voce (2) sau în două voci (caz în care dă naștere unei false relații\*). Tipul cel mai frecvent de p. este pasul cromatic\*, coborâtor sau suitor, în cuprinsul unei cvarte\* (ex. 1). „Tipar idiomatic“ (S. Toduță), p. are implicații mai ample decât numai cele conferite de concepția unei *musica poetica*, nu atât prin frecvența lui în arta lui J.S. Bach, cât mai ales prin „accepțiunea sa armonică – polifonică – modală“ (S. Toduță), constituind un punct de convergență între tonal\* și modal\*, niciodată abandonat. De aceea cunoaște o reală valorificare în muzica modală a sec. 20, cu deosebire prin transformarea formulei într-un mers tipic de bas

(III, 1) (ex. 2). O variantă de p. este *saltus duriusculus*, un salt melodic „mare“ de sextă, septimă\* sau interval mărit\* ori micșorat\* (ex. 3).

*Bibliogr.:* Gurlitt, W., *Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik* în: *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung*, Leipzig, 1950; Eggebrecht, H.H., *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, AfMw, XVI, 1959; Toduță, S., *Formele muzicale ale barocului*, Buc., vol. I, 1969; Suceava, D., *Câteva figurae simplices în Arta fugii de J.S. Bach*, în: SCIA/TMC 39, 1992, p. 51–72; Firca, Gh. *Characterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță* în: L. muzicol., vol. 14, 1979 (vol. omagial). (G.F.)

**pastorală** (< it. *pastorale* „păștoresc, câmpenesc“), spectacol muzical apărut în sec. 16 în Italia, al cărui subiect se baza pe o idilă păstorească, descriind încântarea în fața naturii; liniștea, puritatea sufletească a oamenilor simpli, trăind în această atmosferă de pace rustică. Termenul it. indică tocmai această atmosferă în care se petrece

Ex. 1

J. S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier, II, Fuga în si bemoer minor*

J. S. Bach, *Die Kunst der Fuge, Canon III, alla decima*

Ex. 2

Un poco rubato  
meno p

S. Toduță, *Sonata pentru pian, p. a II-a*

p

p. d.

Passus duriusculus

Ex. 3

Händel, *Messias, nr. 23*

S. Alla breve

Durch sei-ne Wun-den

Mozart, *Requiem, II*

Allegro

Ky-ri-e e-lei-i-son

Saltus duriusculus

acțiunea spectacolului. P. a furnizat adesea subiecte operei\* și baletului\* (*Daphne* de J. Peri și G. Caccini, *Il re pastore* de Chr. W. Gluck, *Bastien și Bastienne* de W.A. Mozart etc.). Ca atmosferă, p. a pătruns și în lucrări muzicale (madrigale\*, lieduri\*) sau instr. și simf. (*La Pastorella* de A. Vivaldi, *Sonata pastorală* de D. Scarlatti, *Messa pastorală* de A. Diabelli, *Simfonia nr. 6 „Pastorală”* de L. van Beethoven, *Pastorală de vară* de Honegger etc.). În muzica românească, atmosfera pastoral-epică se asociază caracterului pop.: M. Jora (*Privești moldovenești*), M. Negrea (*Povești din Gruți*), Gh. Dumitrescu (*Suita câmpenească*), Al. Pașcanu (*Pastorală pentru pian*) etc. V. *pastourelle*. (M.M.)

**pastourelle** (cuv. fr. [pasturel] „pastorală”) 1. Gen lirico-epic medieval, apropiat de cântec, dezvoltat și practicat până în sec. 13, de trubadurii\* provenșali (*pastorale, pastorita*) și de truverii\* din N Franței. Textul literar înfățișează, într-un limbaj cu aluzii licențioase, o scenă de dragoste între un cavaler (care se confundă cu interpretul-autor) și o păstoriță seducătoare. 2. Termenul pare să fi fost folosit și anterior, desemnând un anumit tip de scenete bucolice. V. *pastorală*. (S.R.)

**patetico** (cuv. it. „patetic”), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unui caracter pățimaș, înfocat, patetic. Indicația a servit unor compozitori la desemnarea caracterului unei întregi lucrări. Ex.: Beethoven, *Sonata patetica, pentru pian*, op. 13; Ceaikovski, *simfonia a VI-a „Patetica”*. (B.C.)

**Pauke** v. **țimpan**.

**pausa** (cuv. lat.) v. **psalmodie**.

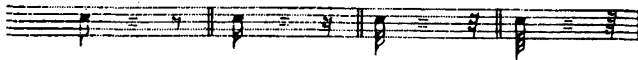
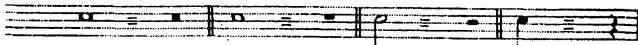
**pause** (cuv. engl.) v. **coroană**.

**pauză**, semn convențional, corespunzătoare valorilor\* de note, care indică întreruperea cântării

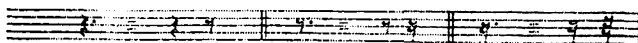
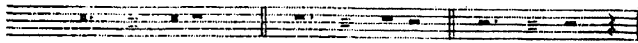
pe o durată determinată. P. sunt marcate cu semne corespunzătoare notelor (ex. 1). Punctul\* așezat în dreapta p. are același efect ca și în cazul notei: prelungește durata p. cu jumătate din valoare (ex. 2). Al doilea punct din dreapta p. prelungește durata acesteia cu încă un sfert din valoare (sau cu jumătate din valoarea primului punct). P. notei întregi este și semnul convențional cu care se notează p. unei măsuri\* (de orice fel ar fi ea). V. *Generalpause*. (I.R.)

**pavană** 1. Dans\* de Curte din sec. 16. 2. Piesă introductivă în suita\* instr. a sec. 17. provenită din p. (1). Originea și etosul\* p. sunt controversate. Conform muzicologiei germ., este de obârșie sp. (*pavo*, „păun”), obârșie pentru care pledează caracterul său majestuos, grav. P. era urmată de obicei de un dans contrastant, rapid, în măsură temară\* (*gagliarda\**, *saltarello\** etc.). Numele – transformat în *padovana* – a fost folosit de unii maeștri it. al lautei\* pentru a desemna un dans diferit, vioi, bazat pe o anume formulă ritmică: ♪ ♪ ♪ ♪. La începutul sec. 17, p. pătrunde în suita instr. germ. sub forma unei introduceri (*intrada\**) solemne, grandioase, cu fraze\* largi și bogat ornamentate\*. În jurul anului 1650, locul ei este luat de *sinfonia \** sau *sonata \** (ca părți introductive ale ciclului (I, 2) suită). Conform muzicologiei fr. p. este un dans de curte originar din Italia de N, rapid, în măsură temară (12/8). Primele p. consemnate în partituri\* (scrise sau tipărite) se semnalează la Veneția (1508, 1510, 1517), purtând indicațiile: *padoane, paduana, padovana*. Transformarea p. într-un dans lent, solemn, s-ar datora preluării sale greșite, confuze de către muzicienii sp., engl. și germ. Astfel, englezii credeau în originea iberică a dansului, denumindu-l „paduana hispanica”. Trebuie deci

Ex. 1



Ex. 2



Pauză

făcută distincția între *paduana* sec. 16, dans rapid și strălucitor, și p. suitei instr. a sec. 17, parte

introdactivă lentă a ciclului. În epoca modernă, au compus p. Fauré, Ravel, Enescu. (S.R.)

M.M.  $J = 60$

J. H. Schein, *Paduana* 3/5  
din *Suita nr. 19 "Bancheta musicale"*


Luis Milan, *Pavana* - transcriere după tablatură

Laută

**pavecerniță** (BIZ.), slujbă care se săvârșește în mănăstiri, după „cină“ sau după vecernie\*, fapt pentru care se numește **p.** și este de două feluri: **p. mică** ce se oficiază în sâmbetele și duminicile din „păresimi“ (Postul mare) și în toate zilele din restul anului, cu excepția Săptămânii Luminate; **p. mare** ce se oficiază de luni până vineri în timpul Patruzecimii (Τεσσαρακοστή) și în ajunul Nașterii și al Bobotezei. Sin., *noptândă*. Echiv. gr. ἀπόδειπνον [*apodeipnon*]. (N.M. și S.B.B.)

**pavilion**, denumire dată părții tubului instrumentelor de suflat din alamă, care se găsește la extremitatea opusă muștiucului\* Are. formă de pâlnie cu o deschidere mai mare sau mai mică, în funcție de dimensiunea instr. respectiv. (M.M.)




**pălimar** v. **cântăreț** (2).

**pătrime** (it. *nera*; fr. *noire*; germ. *Viertel*; engl. *quarter note* sau *crotchet*), valoarea\* notei reprezentând un sfert din nota\* întreagă: ♩; pauza\* de **p.**  este tăcerea echivalentă cu durata unei **p.**

**pean** (gr. παῖάν, παῖών, în epopoi παῖήων), unul dintre cele mai importante cânturi religioase ale Greciei antice, făcând parte din cultul lui Apollo, intonat ades cu formula de invocare ἰή παῖών, după cum era supranumit zeul. **P.** este atestat inițial drept o cântare ce glorifica victoria lui Apollon asupra șarpelui Python. Dintre transformările ulterioare, cea mai frecventă este aceea de cântec de invocare a ajutorului în luptă sau cântec de recunoștință după o victorie. Este menționat și drept cântec de mulțumire după stingerea unei epidemii (*Iliada*, I, 473) sau cântec ce însoțește ofrandele rituale de dinaintea oșpețelor (Platon, *Banchetul*, 176 a). Accepțiunea **p.** se extinde, putând fi adresat și altor zeități (Zeus, Poseidon, Dionysos, Asclepios) sau, în perioada elenică, și unor persoane particulare. Cel mai însemnat autor de **p.** este considerat Thaletas. Singurul fragment de **p.** în notație muzicală (II) păstrat până astăzi se află la Berlin.

*Bibliogr.*: Fairbank, A., *A study of the Greek Paian*, în: Cornell Studies in Classical Philology, XII, New York, 1800; Deubner, L., *Der Paian*, în: Neuc Jahrbuch für das klassische Altertum, XXI, 1919. (A.J.)

**peasnă** v. **odă** (2).

**pedală** 1. Dispozitiv existent la anumite instrumente, constând dintr-o părghie de antrenare a unui mecanism și care se acționează cu ajutorul picioarelor. ■ La orgă\*, **p.** servește la a deschide și închide obturatoarele diferitelor tuburi de rezonanță. La orgile mai noi redă sunetele scării cromatice\*, **p.** având aceeași dispunere ca și clapele manualelor\* [v. pedalier (1)]. Descoperirea **p.** este atribuită lui Louis van Valbeck (m. 1318). **P.** nu este folosită numai în executarea sunetelor grave, ci și a *cantus-firmus*\*-ului, chiar dacă este la sopran (3), alto (5) sau tenor (2-3). ■ La pian\* (clavicord\*, clavecin\*), **p.** servește la modificarea duratei (1) sau a timbrului\* sunetelor (**p.** stângă a pianului sau *surdina*\* fie că apropie ciocănelele de corzi – la pianină –, fie că deplasează spre dreapta tot sistemul de ciocănele făcându-le să lovească numai două coarde din trei, respectiv o coardă din două, fie că intercalează o bandă din fetru între ciocănele și corzi – **p. celestă**; **p.** din dreapta sau **p. de legato**\* mărește durata de rezonanță\* a corzilor ridicând sistemul de amortizoare; la pianele Steinway există și o a treia **p.** numită *tonală*, care prelungeste doar anumite sunete, excluzând altele). Introducerea **p.** de legato (punerea) se notează cu  sau  iar scoaterea cu \* sau  ■ La harfă\*, **p.** modifică mecanismul de bază permițând formarea alterațiilor\* (inventată de Hochbrucker către 1720, perfecționată de Érard). ■ La timpan\*, pedala servește la acordaj (2), prin mărirea tensiunii membranei, dar are și rolul modificării înălțimii (2) sunetului pe parcursul execuției. ■ La armoniu\*, **p.** acționează burdufurile producătoare ale suflului de aer. ■ La toba\* mare, mai ales în bateria (1) de jazz, **p.** acționează bagheta (2) de lovire a membranei. 2. (fr. *pédale inférieure*; germ. *Orgelpunkt*, it. *pedale d'armonia*, engl. *pedal point*), sunet ținut îndelung, în timpul căruia se pot perinda acorduri\* față de care acest sunet este sau nu străin. *Inferioară*, *intermediară* sau *superioară*, după poziția sa la bas (III, 1), voci (2) medii sau înalte, **p.** are o puternică influență tonală, reducând în final cele mai îndepărtate acorduri la cel din care ea face parte. (**P.** dublă, suprapunerea unei **p.** de tonică\* peste una de dominantă\*). În acest sens funcțional\* și mai ales atunci când se prezintă sub formă ornamentată\* și nu ca simplu sunet ținut, **p.** este considerată sin. cu termenul *punct de orgă* (fr. *point d'orgue*), care în terminologia muzicală fr. mai înseamnă uneori și cadență (2) solistică improvizată (Rousseau, 1768) alteori coroană\*. V. *bourdon* (1); *fugă*; *ison*; *ostinato*;

*punctus* (2). 3. *Notă p.* prima notă dintr-o serie armonică; ex. la trb. tenor, *p.* sunt *si bemol, la, la bemol și sol grave*. 4. [în cor (1) dublarea la octava inferioară a fundamentalei\* unui acord, mai ales a fundamentalei ultimului acord al catedenței (1) (v. bas. (I, 1)].

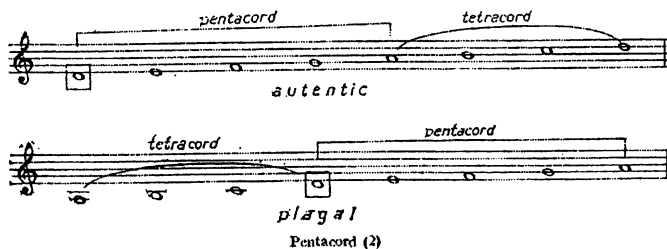
**pedalier 1.** (la orgă\*) ansamblu de pedale (1) corespunzător sunetelor grave. 2. O claviatură\* de pedale atașată pianului, conectată la mecanismul acestuia. 3. Un pian „bas“ independent (germ. *Pedalklavier*), numit astfel de inventatorii săi Pleyel, Wolf & Cie. ■ J.S. Bach folosea un clavecin\* cu două rânduri de taste\* și pedale; în câteva piese (*Sonata în re major* și două fugi în *la major*), unele note aproape de final sunt scrise anume pentru a fi executate cu ajutorul *p.* (A.J.)

**pedalist, bas v. bas (I, 1).**

**pelog**, denumirea sistemului heptatonic\* în muzica indoneziană (precum și în Indochina), spre deosebire de sistemul *selendro* care cuprinde muzica pentatonică\*. (L.B.)

**pensieroso** (cuv. it. [pensierozo] „îngândurat“), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă muzicii un caracter meditativ, îngândurat. (B.C.)

**pentacord** (< gr. πέντε, „cinci“ + χορδή, „coardă, sunet“) 1. Instrument cu 5 corzi în Grecia antică, asemănător unei lire\*. Despre *p.* nu avem indicații precise. 2. Scară de 5 sunete, treptate cuprinse într-un interval de cvintă\* perfectă. În modurile (1, 3) medievale occid. (v. și greg., muzică), *p.* asociat tetracordului\* alcătuia ansamblul de octavă\* al modului. În funcție de poziția *p.* se constituia starea modului: autenticul = *p.* + tetracord; plagalul = tetracord + *p.* (ex.) (C.S.)



**pentagramă v. portativ.**

**pentametrul** (< gr. πέντε, „cinci“ + μέτρον „măsură“), vers format din 5 picioare (1) metrice.

În prozodia\* greco-latină, *p.* avea totuși numai 4 *dactili\** (primii doi, înlocuibili cu *spondei\**) + două silabe răzlețe, dintre care cea lungă încheia primul hemistih, iar cea scurtă pe al doilea:

— UU | — UU | — || — UU | — UU | U.  
(A.M.)

**pentatonică** (< gr. πέντε, „cinci + τόμος, „mod, sunet“), sistem (II, 4) sonor (mod (I, 6)) de cinci sunete, reprezentat prin tipurile *p.* *anahemitonică* (excluzând smitonul\*), între-sunetele succesive ale căreia se stabilesc intervale\* de secundă\* mare și/sau terță\* mică și *p.* *hemitonice* (incluzând semitonul), între sunetele succesive ale căreia se stabilesc intervale de secundă mare și secundă mică, terță mare și/sau terță mică; într-o accepție restrânsă, reprezentarea schematică a modului (scara\* sau gama\* pentatonică) obținută prin ordonarea sunetelor lui componente într-un spațiu nedepășind octava\*. Cercetările etnologice și folclorice au pus în evidență largă răspândire geografică a *p.* atât în culturile extraeuropene — la popoare de străveche civilizație (din China, Japonia, Iava, Bali) precum și în unele culturi păstrate în stadiu primar (la eschimoși, anumite populații din Africa și Australia, indienii din America etc.) — cât și, ca reminiscență sau substrat, în folclorul\* unor popoare europene (scoțieni, irlandezi, basci, maghiari, români, ruși, lituanieni etc.). *P.* s-a transmis de asemenea, prin formule (1, 2) melodice caracteristice, muzicii culte — profane și liturgice (gregoriană\* ca și bizantină\*) — a evului mediu. Prezența cvasiuniversală a *p.* în muzicile arhaice pledează pentru considerarea ei ca unul dintre cele mai vechi sisteme muzicale, vechime pe care par să o confirme și particularitățile de construcție ale unor instrumente muzicale paleolitice. Datorită atât răspândirii mai mari cât și structurii mai

particularizate, *p.* *anahemitonică* este asimilată îndeobște cu însăși noțiunea de *p.* sau considerată drept întruchiparea cea mai tipică a sistemului („*p.*

propriu-zisă”, după Holopov), făcând în orice caz principalul obiect al studiilor consacrate p. După cum sunetul inițial al scării este sau nu repetat la octavă, p. anhemitonică comportă ca intervale constitutive fie trei secunde mari și două terțe mici, fie trei sau două secunde mari și respectiv una sau două terțe mici. Din sistemul pentatonic anhemitonic fac parte, de asemenea, pienii\*, sunete secundare care pot apărea accidental în interiorul terțelor mici ale p. și a căror importanță se vedește în special în procesele transformatoare – eventual de evoluție – ce au loc în p. (v. metabolă). Pentru reprezentarea scării pentatonice anhemitonice se recurge la șirul treptelor gamei naturale din care au fost eliminate semitonurile, – motiv pentru care numeroși teoreticieni au asemuit sau chiar identificat această scară cu „șirul de sunete ce se pot auzi pe clapele negre ale pianului” (Helmholtz, *apud* Brăiloiu). Asupra genezei „p. propriu-zise” s-au emis diferite ipoteze. Formarea ei pe baza șirului de armonice\* sau pe baza principiului consonantic\* (a interrapiortării intervalului de octavă, cvintă\*, cvartă\*) sau derivarea ei din ciclul cvintelor (această din urmă

teorie se impune în Europa abia către sfârșitul sec. 19, având însă o vechime milenară la chinezi), constituie explicațiile cele mai cunoscute date fenomenului (în mare parte de către reprezentanți ai școlii muzicologice din Berlin), explicații care nu fac însă decât să reconstituie și să sistematizeze rațional efectele unor legi acustice ce au fost urmate instinctiv. (Un record al exactității în explicarea mecanismului generativ al p. îl deține teoria chineză care determină în absolut raporturile de frecvență\* dintre sunetele sistemului, prin perpetuarea, la puteri diferite a numerelor 2 și 3 – cum observă Daniélou –, a raportului de frecvență 3/2, corespunzător cvintei). A fost relevată, de asemenea, incidența gamei pentatonice cu acordajul (2) lirei\* eline (Sachs) și chiar cu cel al lirei tracice „pre-orfeice” (identitatea acestuia din urmă cu o presupusă „osatură” tetra-pentacordală a p. servind lui G. Breazul în demonstrarea vechimii p. în folc. românesc). Teorii inspirate în mai mare măsură din realitatea muzicală vie, din practica și psihologia cântării primitive (sau pop.) atribuie nașterea p. unei „conștiințe a distanțelor melodice” (Stumpf, Horn-



### MĂI BĂBIUȚĂ, SPIC DE GRÎU

Poco rubato  $\text{♩} = 168$

Ruda - Hunedoara  
Culeg. i Cocișiu

Măi bă - diu - țo, spic de grî - u.

Măi bă - diu - țo, spic de grîu, mă

Fi re-aș vrut să nu te ști - u,

la la la la la lai la la

bostel) (v. distanțial, principiu) sau consideră **p.** drept produs al unei evoluții al cărei punct de plecare ar fi o celulă generatoare (bi- sau tricordie\* după Szabolczi, cvartă descendentă după Davies, terță mică descendentă după Breazul etc.) prin treptata îmbogățire a căreia (cu tonuri întregi învecinate sau cu sunete plasate la intervale de mică amplitudine, prin transpoziții\* ale celei inițiale etc.) ar lua naștere sisteme premergătoare **p.**, respectiv scări bi-, tri-, tetratonice „constituite fie din salturi intervalice, fie din alternarea salturilor cu mersul treptat“ (Wiora). „Oligocordiile\* prepentatonice anhemitonice), cum le denumeste Breazul, ar comporta, în opinia celor mai mulți teoreticieni, inclusiv a muzicologului român citat, „raporturi filiative între ele, pe de o parte, iar pe de altă parte, între ele și **p.** anhemitonice“ (Breazul). Dimpotrivă, în opinia lui Brăiloiu, „sistemele proto-pentatonice“ nu ar deriva în mod necesar unul din altul (pregătind astfel **p.**), în ciuda caracteristicilor formative și probabil a condițiilor de genază comune ambelor categorii de sisteme – sau tocmai în virtutea acestor similitudini –, ci ar avea o existență autonomă. Tipologia și criteriile de sistematizare ale gamelor pentatonice au variat considerabil în timp și spațiu. O unificare din acest punct de vedere pare să se fi produs în cele din urmă între teoria chineză și majoritatea teoriilor universale moderne consacrate **p.**, prin fixarea la un număr de 5 scări pentatonice (înălțimea absolută a treptelor diferă de la un cercetător la altul), reprezentând transpozițiile unei game pentatonice (de tipul celei obținute pe clapele negre ale pianului) pe treptele-ei componente. Dispunerea structurii pentatonice de acest tip – inclusiv a pienuilor – într-o „scară teoretică generală“ depășind octava (într-un ambitus\* corespunzător celui vocal) (ex.) este propusă de Brăiloiu, între altele în scopul evidențierii, prin repetare, a intervalelor și raporturilor de intervale considerate drept definitorii pentru sistem: *a*) picnonul\* (încadrat de), *b*) cele două terțe mici. Conceptul de „sistem pentatonic“ cu care operează muzicologul se dovedește a fi de fapt cel al unui macrosistem corespunzător ansamblului de 5 moduri pentatonice „centrate“ în jurul unui anumit picnon și simbolizat prin scara generală amintită. O tipologie singulară propusă de Breazul cuprinde 10 „specii“ de game pentatonice anhemitonice; acestea, construite în octavele celor 7 sunete naturale după unicul criteriu al componenței de trei secunde mari și două terțe mici specifică **p.**, însumează și categoria **p.** ce includ

tritonul\* (existente în folc. transilvănean). Funcționalitatea în cadrul **p.** a suscitad numeroase discuții și controverse, care converg în cele din urmă fie spre relevarea „echivocului“ funcțional (Bartók) sau chiar a unei „indiferențe funcționale“ (Brăiloiu) decurgând din incertitudinea centrului (oricare din treptele **p.** „poate face oficiu de cadentă“ – idem), fie spre relevarea relațiilor care se stabilesc – la nivelul „macrosistemului“ – între modurile pentatonice, grație mecanismului metabolei\*. Individualizarea cea mai puternică a **p.** în practica muzicală se datorează formulore (1, 2) pentatonice, „pentatonismelor“ (Riemann, Brăiloiu, – acesta din urmă și autor al unei notorii analize a „vocabularului pentatonic“ al lui Debussy).

*Bibliogr.:* Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863; Hornbostel, E. von, *African Negro Musik*, Londra, f.a.; Stumpf, C., *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911; Ricmann, H., *Folkloristische Tonalitätsstudien*, Leipzig, 1916; Sachs, C., *Die Musik der Antike*, în: *Handbuck der Musikwissenschaft* sub direcția lui E. Bücken, Wildpark-Potsdam, 1928; Daniélou, A., *Introduction to the Study of Musical Scales*, Londra, 1943; Szabolczi, B., *Five-tone Scales and Civilisation*, în: AMI, IV, 1-4, 1943; Breazul, G., *Sistemul prepentatonic și pentatonic anhemitonic oltenesc. Modurile mi, re, do* (1945), în: G. B., *Pagini din istoria muzicii românești*, V, îngrijire de ediție și prefață de G. Ciobanu, Buc., 1981; același, *Studii de folclor muzical. A. – Idei curente în cercetarea cântecului popular. B. – Oligocordi și stenohorii; moduri prepentatonice*, în: Cercetări folclorice, I, Buc., 1947, rev. și rep. sub titlul *Idei curente în cercetarea cântecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în: SM vol. I, Buc., 1965; Kunst, J., *Music in Jawa*, Haga, 1949; Brăiloiu, C., *Sur une mélodie russe*, în: *Musique russe*, II, Paris, 1953, trad. rom. în: C. B., *Opere*, I, îngrijire de ediție și prefață de Emilia Comișel, Buc., 1967; același, *Un problème de tonalité*, în: *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts a Paul-Marie Masson*, I, Paris, 1954, idem; același, *Pentatonismes chez Debussy*, în: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, I, Budapesta, 1956, idem; Wiora, W. *Älter als die Pentatonik*, în: *Studia memoriae...*; Hussman, H., *Antike und orientalische Musikkultur*, Berlin, 1961. (C.I.L.F.)

**pentecostar** (BIZ.) (< gr. πεντηχοστάριον [pentikostarion]), carte ce conține cântările și citirile „cincizecimii“ de la Paști până la Duminica




Tuturor Sfinților. Imnologia **p.** se prezintă ca o continuare a aceleia a triodului\* (în vechime cântările **p.** erau cuprinse în trioduri sau în *trioduri-p.*, cum este incunabulul unicat de la Muzeul culturii românești din Șcheii Brașovului, tipărit în 1491, la Cracovia, de către Schweipold Fiol). Alcătuirea **p.** se datorează școlii imnografice de la mănăstirea Studion, mai ales lui Iosif Studitul (m. 830), dar cuprinde și compoziții ale unor imnografi de mai târziu. (S.B.B.)

**peon (pean)** (< gr. *παίαν*, din *Παίων*, epitet al lui Apollo, în calitate de vindecător), (în prozodia\* antică) picior (1) alcătuit din 4 silabe, dintre care una lungă și trei scurte, în diverse combinații:

p. I	(π. πρώτος)	— U U U
p. II	(π. δεύτερος)	U — U U
p. III	(π. τρίτος)	U U — U
p. IV	(π. τέταρτος)	U U U —

(A.M.) (D.S.)

**pe picior**, denumire dată, în zona Oradea, unor variante ale principalului tip de joc\* — *ardeleana* (1) *sincopată* — din repertoriul de dansuri populare al Țării Crișurilor. Se joacă în formație de „perechi în linie“ cu partenerii situați față în față cuprinși de talie sau de umeri. Are ritm binar\* sincopat\* , care se diversifică astfel:



și multe variante melodice. Mișcarea este deosebit de viguroasă (mai ales la bărbați), cu pași tropotiți și bății în pintoni (pe sol și în aer, simple sau duble) combinate cu bății în palme și mișcări ficieorești de mare virtuozitate. V. *sălăjanul*. (C.C.)

**percuție**, categorie a instrumentelor (I), ce emit sunete prin lovire. A intrat în terminologia muzicală prin sec. 17, figurând în tratatele lui Marin Mersenne și Pierre Trichet. În sec. 18, Fétis clasifică instr. de **p.** în instr. „sonore“ și „zgomotoase“, iar Berlioz în instr. „cu sunete fixe“ și instr. „cu zgomote“. Această clasificare în instr. cu intonații determinate nu ține seama nici de natura materialelor de construcție a instr. de **p.** și nici de modul de producere a sunetelor (zgomotelor). Clasificarea

instr. de **p.** după materialul de construcție deosebește două categorii *membranofone* și *idiofone (autofone)*, din lemn sau metal. Astfel: a) în categoria instr. de **p.** cu sunet determinat (acordabile) sunt instr. cu membrană (timpanul\*, carillon\*, Glockenspiel\*, celestă\*, clopotele\*, vibrafon\*); b) în categoria instr. de **p.** cu sunet nedeterminat (neacordabile) sunt instr. cu membrană (tobă mică\*, toba mare\*, tamburina\*) și instr. din lemn sau metal (castanietele\*, biciul\*, triunghiul\*, talgerele\* gongul\*, tam-tamul\*, lemnul\*, toaca\*). **P.** este un compartiment aparte în cadrul orchestrelor\* simf., al fanfarelor (6), al orch. de muzică ușoară\* și de jazz\*. V. *baterie* (1). (M.M.)

**perdendosi** (cuv. it. [perdendozi] „pierzându-se“), indicație de nuanță prin care se cere treptată diminuare a intensității (2) sunetului până la dispariția totală. V. *morendo*. (B.C.)

**perfectio v. mensura** (2).

**perioadă** (fr. *période*; germ. *Period*; engl. *period*; it. *periodo*). 1. Unitate a discursului melodic care se constituie dintr-un enunț muzical închis, delimitat de două cadențe (1) ferme, convingătoare. Asupra particularităților structurale, a modalităților de evidențiere din context asupra subdiviziunilor **p.** nu există un consens unanim. După Riemann, **p.** este unitatea care rezultă în urma juxtapunerii a două (uneori mai multe) fraze\*: fraza antecedentă\* (germ. *Vordersatz*) și fraza consecventă\* (germ. *Nachsatz*); ea acoperă 16–32 de măsurî\* (în funcție de dimensiunile componentelor ei). După V. d'Indy, **p.** este o unitate subordonată frazei, având aprox. 4 măsurî. În prezent, se admite că **p.** acoperă 8 măsurî, dar se poate restrânge sau, mai ales, extinde, în funcție de numărul și dimensiunile unităților care o alcătuiesc. (S.R.) 2. **P.** de *oscilație* (FIZ.), durata, timpul (constant) în care un corp sau o particulă care oscilează efectuează o mișcare de dus-întors (pleacă dintr-o poziție oarecare și se întoarce la ea). **P.** se măsoară în secunde (s) și se notează cu *T*. Dacă un corp sau o particulă efectuează de ex. 440 de oscilații complete (dus-întors) pe secundă — cazul coardei *la* a vl. acordată după diapazonul (5) normal — durata unei oscilații (perioada mișcării) este  $T = 1/440$  s. Numărul de oscilații complete efectuate într-o secundă se numește frecvența\* de oscilație (vibrație) a mișcării respective. Notând-o cu *f*, se va avea, evident,  $T = 1/f$  sau  $f = 1/T$  sau încă  $f \cdot T = 1$ . V. *vibrație, undă*.

Bibliogr.: Bădărău, E., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; *Dicționar politehnic*, Buc. 21967. (D.U.)

perioadele tranzitorii ale sunetului v. atac (1); sunet.

**perinița**, joc\* popular românesc, de largă răspândire, intrat actualmente în circuitul internațional. Inițial dans ritual din ceremonialul nupțial, a devenit un joc social. **P.** este o horă (1) în desfășurarea căreia un dansator, dansatoare) purtând în mână o batistă și aflat în centrul cercului își alege o parteneră (partener) cu care se sărută după ce au dansat împreună: rolurile apoi se schimbă. Sin. *perina*. (C.C.)

**per motum rectum (retrogradum) v. recurentă.**

**permutare 1.** În sens larg, schimbarea datelor unor parametri\* muzicali (melodiei, armoniei etc.), sau a unor nivele superioare acestora, între ele (în cadrul aceleiași parametru sau aceleiași nivel) după legi prestabilite sau în mod liber (ex.: în dodecafonie\*). **2.** În sens strict (matematic), aplicat și în muzică, posibilitatea alcătuirii de mulțimi finite în cadrul înălțimii\*, duratelor\*, dinamiei\* etc. Se realizează astfel corespondența biunivocă între elementele unei mulțimi finite, rezultând o lege de compoziție internă a unei structuri muzicale, care poate constitui o secțiune formală a unei lucrări sau chiar o formă\* în sine. Totodată, **p.** este un procedeu componistic ce stă la baza alcătuirii unor structuri în afara timpului (II). (H.Ș.)

**perpetuum mobile** (cuv. lat. „mișcarea continuă”), piesă instrumentală cu pasagii de virtuozitate\*, într-o mișcare rapidă și cu valori\* de note mici și foarte mici, cântată fără întrerupere. Sin.: *Moto perpetuo*. (I.R.)

**pesante** (cuv. it. [pezante], „greu”), indicație de expresie care arată că un pasaj trebuie interpretat apăsător, viguros, ferm și cu greutate. (B.C.)

**peşrev (pestref)** (cuv. tc.), piesă instrumentală, gen al muzicii clasice turcești. Face parte din „suita” (*fasyl*) cu ordine fixă a pieselor: **1.** *taksim*\*. **2.** **p. 3.** una sau două *beste* (piesă vocală); **4.** *adîr semâ’î* (piesă voc. foarte lentă). **5.** o serie de 5–15 *şarkî* (piese voc. cu interludii\* instr.). **6.** *saz semâ’isi* (piesă instr. înrudită cu **p.**, cu care se încheie *suita*). **P.** a compus D. Cantemir. V. *makam*. (Cl.L.F.)

*Bibliogr.*: Feldman, W., *Music of the Ottoman Court*, [Berlin, 1996]; Wright, O., *Mais qui était «Le compositeur du Pêchrev dans le makam Nihavend»?*, în: SCIA/TMC, s.n., I(45), 2007, p. 3–45. (D.S.)

**phonascus v. fonascus.**

**phonola v. mecanice, instrumente.**

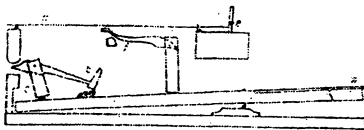
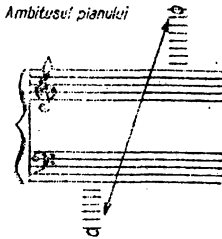
**phorbeia v. forbeia.**

**phormynx (phormikion) v. forminx.**

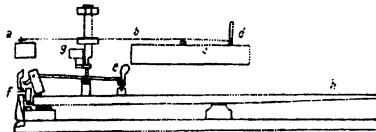
**photona v. electrofone, instrumente.**

**piacevole** (cuv. it. „plăcut”), indicație de expresie prin care se cere interpretarea piesei sau fragmentului muzical astfel notat într-o manieră plăcută, agreabilă grațioasă. (B.C.)

**pian** (< it. *pianoforte*; germ. *Klavier*; fr. *piano*; rus. *фортепьяно, рояль*), instrument cu coarde și claviatură\* ale căru sunete sunt produse prin lovirea corderelor cu ciocănele, acționate de pârghii la apăsarea tastelor\*. **P.** cu coarde orizontale se numește **p.** de *concert* sau **p.** cu *coadă*; **p.** cu coarde verticale se numește **p.** *drept* sau *pianină*. **P.** este alcătuit dintr-o cutie de rezonanță\*, în interiorul căreia se află o placă de rezonanță (din lemn de brad), o placă de metal pe care se fixează una din extremitățile corzilor\*, pragul cuielor de care se fixează cealaltă extremitate a corzilor prin înșurubare, realizându-se acordajul (2), ciocănele din lemn învelite în pâslă (fetu), sistem de pârghii prin care sunt acționate ciocănelele. În afara cutiei de rezonanță se află clepele (tastele\*), pe care se apasă pentru acționarea sistemului de pârghii interior, și un sistem de 2–3 pedale (1) prin care se realizează variația intensității\* și timbrului\*. Întinderea muzicală a **p.** (claviatura) cuprinde scara muzicală a întregii orchestre\* (ex.) – V. și octavă (3). Fiind un instr. de factură armonicopolifonică\* **p.** poate cânta mai multe voci (2) simultan, ceea ce i-a conferit o lungă carieră solistică (concertistică), un prim rol acompaniator în formații instr. și vocale precum și un important rol didactic. Strămoșii **p.** pot fi considerați monocordul\*, clavecinul\*, spineta, clavicordul\* și chiar țambalul\*. În practică, **p.** a înlocuit clavecinul (instr. cu coarde ciupite), devenind **p.** cu coarde lovite și având posibilitatea varierii intensității sonore, producând atât sunete în piano\* cât și sunete în forte\*, de unde și denumirea inițială it. *piano-forte*, din care, prin restrângere, a rămas în unele limbi, *piano* (în rusă *фортепьяно*, „fortepiano”). Inventatorul acestui mecanism perfecționat este socotit a fi Bartolomeo Cristofori, care își începuse experimentele pe la începutul sec. 18 (1709) la Florența. Instr. apare descris pentru prima dată de Scipione Maffei în *Il Giornale dei letterati* (1711) și este fabricat de B. Cristofori la



Mecanismul pianului (fig. 1): a) clapă (tastă), b) ciocănel, c) sistem de pîrghii pentru acționarea ciocănelului, d) coardă, e) cui pentru fixarea și acordarea corzii, f) sistem de estompare a vibrațiilor corzii.



Mecanismul pianului (fig. 2): a) placă de rezonanță (pe care se fixează o extremitate a corzii), b) coardă, c) pragul cuțelilor, d) cui (folosit la acordaj), e) ciocănel, f) sistem de pîrghii care acționează ciocănelul, g) sistem mecanic de variație a intensității sunetului prin oprirea sau prelungirea vibrațiilor, h) clapă (tastă).

Florența (1720), iar în Germania de Christoph Gottlieb Schröter. Substituirea clavecinului de către **p.** s-a făcut încet, pe tot parcursul sec. 18, D. Scarlatti, Fr. Couperin, Rameau, J.S. Bach scriind încă pentru clavecin. Abia spre sfârșitul vieții lor, Haydn și Mozart încep să compună o literatură destinată **p.** Emanciparea **p.** se face odată cu școala lui Clementi, **p.** continuând să-și îmbogățească expresia prin aportul componistic al lui Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, ș.a. După impresionism \*, **p.** începe să fie tratat din ce în ce

mai mult ca instr. de percuție\*, contribuind la marcarea ritmului\* prin acorduri\*. (M.M.)

**piangendo** (cuv. it. „plângând“), indicație de expresie în muzica vocală, prin care se cere o interpretare care să sugereze plânsul. În muzica instr., **p.** este sin. cu *dolente* și *dolore*\*. (B.C.)

**pianissimo** (cuv. it., superlativul lui *piano*\*), indicație de dinamică ce desemnează o intensitate foarte mică a sunetului. Abrev. *pp*. Se utilizează și *ppp* rar *pppp* etc. (Ex.: în part. de Verdi, Ceaikovski), desemnând diferite grade către limita inferioară de intensitate (2) sonoră. (B.C.)

**pian mecanic v. pianolă.**

**piano** (cuv. it. „încet, slab“), indicație dinamică\* ce desemnează o intensitate (2) mică a sunetului. Abrev.: *p*. Diferite grade ale acestei nuanțe se exprimă prin termeni ca: *mezzopiano*, „nu atât de slab ca **p.**“ (abrev. *mp*); *più p.*, „mai slab“ ben **p.**, „piano exact“ etc. V. *pianissimo*. (B.C.)

**pianofon v. electrofone, instrumente.**

**piano-forte** (cuv. it. „încet-tare“) sau **forte-piano** 1. Numele italian dat primului instr. cu taste\* și coarde lovite, la care se putea obține gradarea nuanțelor de la *piano* la *forte* prin simpla diferență de presiune a degetelor asupra tastelor. Prin abreviere s-a ajuns la cvintul *piano* (*pian*\*). 2. Indicație dinamică\* prin care se cere o trecere bruscă de la *piano*\* la *forte*\*. Abrev.: *pf*. V. *forte* (*fp*.)

**pianograf v. melograf (1).**

**pianolă**, instrument mecanic\* asemănător pianului \*, cu coadă sau vertical, ale cărui taste\* sunt acționate de un rulou sau disc metalic rotit electric, pe care este imprimată compoziția muzicală. În seria instr. mecanice, **p.** prezintă unele perfecționări ale execuției din punctul de vedere al nuanțelor și al tempo (2)-ului. Există **p.** capabile să reproducă mecanic interpretări artistice, fixate pe

P.I. Ceaikovski, Simfonia a VI-e



Diferite grade de piano-pianissimo

rulouri prin procedee aproape fonografice. Sin.: *auto pian, pian mecanic.* (M.M.)

**pian preparat, pian\*** căruia i se modifică sonoritatea prin introducerea de obiecte diferite (foi, plăcuțe etc.) din materiale deosebite (plastice, hârtie, gumă, metale, pânză etc.) între corzile instr., fie pe toată întinderea claviaturii\*, fie numai în perimetrul unor registre (1) sau sunete, pe care autorul le dorește cu timbraje neobișnuite. Un astfel de pian, care a fost pregătit, „preparat“, dinainte, spre a produce efecte noi de timbru, a fost denumit **p.** Inventatorul acestei practici este John Cage (1938). (M.M.)

**piatti v. talgere.**

**pibcorn** (cuv. engl.) v. **pigborn.**

**piccolo** (cuv. it. „mic“) 1. Cuvânt ce desemnează cel mai mic instrument dintr-o familie. Abrev.: *picc.* (Ex.: *violino p., violoncello p.; flauto p., v. flaut mic.*) (B.C.) 2. Registru (II, 1) deschis de *orgă\** de 2', mai rar 1'; it. *flauto piccolo*, germ. *Zwergpfeife.* (D.S.)

**picior** 1. În prozodie\*, celula structurală a versului\* iar în poezia modernă grupul de silabe dintre două accente\*tonice de aceeași intensitate. În antic., **p.** reprezenta o unitate ritmică formată din durațele (cantitatea) diverselor silabe; acest aspect ritmic (care s-a pierdut în declamație odată cu apariția limbilor accentice/tonice/) s-a păstrat în muzica vocală. V. metrică (2) metru (3). (A. M.). 2. (germ. *Fuss*; engl. *foot*; fr.  *pied*). Unitate de măsură care indică lungimea tubului celui mai grav al unui registru (II, 1) de *orgă\**. **P.** este prescurtat cu semnul ' sau ' așezat lângă cifră (ex. 16', 8', 4' etc.). Echivalent cu 0,324 m, **p.** reprezintă o veche unitate de măsură, variabilă de la o țară la alta, de la un timp la altul. Un tub labial deschis cu sunetul *do\** are o lungime de 8' (= 2,40 m). Lungimea depinde însă și de diametrul (*mensura* – v. diapazon (2)) acestuia. Indiferent de lungimea lor reală, toate tuburile care, legate de tasta\* *do* sună *do* (deci și tuburile închise, care măsoară doar cât un tub de 4', sunt trecute ca registre de 8'). Registrele clavicinului\* se măsoară de asemenea în **p.**, fiind corespunzător desemnate prin semnul '. (As.P.)

**picnon** (adj. gr. *πυκνός, ή, όν*, „strâns“) 1. Termen prin care, în teoria muzicală elină, se desemna grupul celor trei sunete în succesiune strânsă din tetracordul\* cromatic\* sau din cel enarmonic (I), grup însumând deci 2 semitonuri\*,

respectiv 2 sferturi de ton – v. microinterval). 2. În unele teorii moderne asupra pentatonicii\* (Riemann, urmat în muzicol. rom. de Breazul și Brăiloiu), termenul **p.** a fost adaptat la specificul structural al acesteia; în virtutea unei analogii aproximative cu funcția sa originară, **p.** desemnează astfel grupul de trei sunete „strânse“ (succedându-se la distanță de câte un ton“) ce constituie, după Brăiloiu, „un atribut specific, imediat aparent al seriei <pentatonice>“ (motiv pentru care, după același teoretician, „**p.** denumește sistemul pentatonic căruia îi aparține“ – denumirea fiind, în speță, cea a notei inferioare a **p.** – iar numerotarea treptelor\* pentatonicii începe cu **p.**). (Cl.L.F.)

**piculină (picolă) v. flaut mic.**

**pian** (*biàn*, cuv. chinez, „a trăda, a [se] schimba, transforma, metamorfoza“, „anormal“, „scădere, coborâre [a tonului]“, „bemor“), termen preluat din teoria muzicală chineză, indicând sunetele „secundare și fluctuante“ (Brăiloiu) ce intervin accidental în interiorul intervalelor de terță mică ale modurilor (respectiv, melodiilor) pentatonice\*. Conform punctului de vedere al lui Riemann și completărilor aduse în această direcție de Brăiloiu, în definirea ca *sistem* (II, 4) a pentatonicii trebuie avut în vedere în primul rând tot ceea ce ține de „caracterul și comportamentul pianilor“ (Riemann-Brăiloiu), și anume: a) apariție sporadică; b) pondere neglijabilă și rol ornamental; c) variabilitate („bimorfism“ – Brăiloiu) (în cuprinsul uneia și aceleiași melodii, **p.** poate apărea când ca sunet natural, când ca sunet alterat\*, aceste schimbări realizându-se cu totul liber) și, ca o consecință, d) intonare (I, 1) nesigură. Deși sunt prin definiție sunete pasagere cu rol melodic secundar (intervenind în general pe timpii (I, 2) slabi ai melodiei), **p.** își pot accentua în diferite grade prezența în melodiile pentatonice (prin înmulțirea lor, prin intervenția pe timpii tari sau o accentuare melodică mai insistentă), mergând adesea până la o mascare a „osaturii pentatonice“ (idem); acestor încorporări în pentatonică a unor „**p.** mai mult sau mai puțin stabilizați“ (idem) li s-ar datora, după o seamă de teorii acreditate în muzicol. europeană (cărora li se afiliază și Breazul), evoluția sistemelor muzicale de la stadiul pentatonic la cel heptatonic“ (Cl.L.F.)

*Bibliogr.*: Laloy, L., *La musique chinoise*, Paris, f.d., p. 57–58 (gama de cinci note a fost completată

Tempo giusto  $\text{♩} = 106$  Cociu - Beclean - Cluj, cules de B. Bartók

Măi, Min-ce-te fo-cu, nă-ca-zu,  
na nai na Io te-am fă-cut, io te-am tra-su,  
na nai na Măi, Di-te-oi tra-ge cî-te-am tra-su,  
cî-te-am tra-să, Măi și mă duc și te la-su, na nai na

Flaut Ex. 2 Solo  $p^f$  cant. G. Enescu, Simfonia de cameră

Pieiu

cu două note suplimentare, ducând numărul total al treptelor la 7 prin introducerea celor două semitonuri. Unul din acestea este plasat dedesubtul lui *zhi*, celălalt, la aceeași distanță, dedesubtul lui *gō ng*. Dar nu sunt propriu-zis sensibile și nu sunt folosite decât ca note de agrement; sunt neregulate, anormale și dispar foarte ușor). (D.S.)

**piesă** (fr. *pièce*; germ. *Stück*), nume generic pentru o compoziție (1) muzicală instrumentală sau vocală de obicei miniaturală. **P. de caracter**, v. *caracter*, *piesă de*; **P. de concert**, V. *Konzertstück*. (I.R.)

**piffero**, denumirea it. a unor instrumente de suflat de mărime medie și mică, cu ancie\* dublă, aparținând familiei *Schalmei* (1). Aveau întindere de ca. o octavă\*. Erau semnalate în sec. 14, ca instr. păstorești, dar erau utilizate alături de cimpoi\* și la festivitățile Crăciunului. Împreună cu trompeții, *pifferarii* au fost angajați în serviciul curților princiare și al municipalităților. Sin.: *Oboi\* din Abruzzi*. V. *bifara*. (Cl.L.F.)

**pigborn** (cuv. engl.), strămoșul îndepărtat al instrumentului *chalmeeau\**, cu ancie\* simplă, tăiată direct din corpul instr. Sin.: *pibcorn*. (W.D.)

**pí pá (pipa)** ('ú 'i), instrument popular la chinezi. Face parte din familia chitarelor\*, având 4 sau 5 coarde pe care se cântă prin ciupirea cu degetul sau, în vechime, cu un plectru\*. Primul caracter înseamnă trecerea degetelor mâinii drepte de la dreapta la stânga, al doilea înseamnă tragerea degetului gros al mâinii drepte în direcția opusă, adică de la stânga la dreapta. I se mai zice „lută\* chinezească”. Este instr. de acomp. mai ales al cântecului vocal. Echiv. japonez: *biwa*; vietnamez: *đàn tý bà*; corean: *bipa*. (L.B.) (D.S.)

**pipe** (cuv. engl.) v. *galoubet*.

**piric** (< adj gr. *πυρρίχος*, de la *πυρρίχη*, „o specie de dans războinic”, de la numele inventatorului său *Πύρριχος*). În prozodia\* antică, picior (1) alcătuit din două silabe scurte:  $\cup\cup$ . (A. M.)

**piston** (fr. *piston*; germ. *Pumpenventil*) 1. Ventil perfecționat, în 1839, între alții de Périnet și aplicat unora dintre instrumentele de suflat de alamă (corn, trp.; altele, precum cornet a p., *trombon a p.* și trp. de jazz sunt prevăzute exclusiv cu p.). Spre deosebire de ventil, deschiderea tubului suplimentar se face nemijlocit, prin apăsarea p. cu degetul instrumentistului, care îi imprimă o mișcare de sus în jos. Scara cromatică\* se obține astfel: (ex.) 2. Presc. pentru *cornet a piston\** (D.P.)



**pițărăi (pizari)**, copiii care colindă în ajun de Crăciun și de Anul nou, obicei răspândit în V țării (Banat, Oltenia, Transilvania). Textul generalizat cu unele mici variații, conține vestirea sărbătorii, urări de belșug și sănătate și cerere directă de daruri (nuci, alune, mere etc.). Versurile sunt scândate într-o anumită ritmică și sunt adesea presărate cu cuvinte hazlii. Copiii poartă bețișoare – pe alocuri numite „colinde” – cu care lovesc ușor ușile casei și grajdului sau scormonesc în cărbuni. Obiceiul se aseamănă cu urările romane (Du Cange): „Bună ziua lui Ajun/ Că-i mai bună-a lui Crăciun/ Că-i cu miei/ Cu porcei/ Merg copiii după ei [...] Dă-ne nuci/ Că-s mai dulci [...]”.

*Bibliogr.*: Pamfile, T., *Sărbătorile la români*, Buc., 1910–1913; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964, volum colectiv. V. *colindă*. (E.C.)

**più** (adj. it. „mai”), cuvânt care arată o intensificare a indicației pe care o precede (Ex.: p. *forte*, „mai tare”; p. *mosso*, „mai mișcat”; p. *larga*, „mai rar” etc.). (B.C.)

**pizari v. pițărăi.**

**pizzicato** (cuv. it. [pitsicato] „ciupit”), indicație tehnică pentru instrumentele de coarde și arcuș\* prin care se cere punerea în vibrație a coardelor prin ciupire cu degetul. P. cu mâna dreaptă, cunoscut în tehnica orch. începând cu Monteverdi, se notează prin scrierea cuvântului întreg sau abrev. (*pizz.*) deasupra primei note din seria celor afectate de această indicație. Revenirea la cântarea obișnuită se face prin indicația *coll arco* sau *arco\**. În piesele de virtuozitate (de ex. la Paganini), se

întâlnește p. cu mâna stângă, ce se poate combina și cu execuția cu arcușul. Acest p. se indică printr-o cruciuliță scrisă deasupra notei. (B.C.)

**plagal**, ă (< lat. *plagiarius*, din gr. *πλάγιος* [*plaghios*] „oblic”) V. *cadentă* (1); *eh*; *mod* (1).

**plain-chant** (cuv. fr.) v. **cantus planus**.

**play-back** (cuv. engl.), în general, reproducere imediată a unei înregistrări\* pe bandă de magnetofon\* sau disc\*. De asemenea, o tehnică după care muzica instr. și vocală este înregistrată în

condiții acustice ideale și apoi reprodusă la difuzoare într-un studiu, unde cântăreții mimează și interpretează în sincronism. Executanții sunt înregistrați pe o pistă de ghidare, sincronizată apoi cu pista inițială, căreia îi ia locul.

*Bibliogr.*: *The Focal Encyclopedia of Film and Television Technique*, New York, 1969; *Webster's Third New International Dictionary*, Springfield, Massachusetts, 1971. (D.U.)

**plectru** (< lat. *plectrum*; it. *plettro*; fr. *médiateur*; germ. *Plektrum*, *Schlagfeder*, *Griffel*), denumirea unei mici lame elastice, cu ajutorul căreia se ciupesec coardele unor instrumente. P. poate avea diferite forme, fiind confecționat din corn de animale, metal, piele, iar mai nou din material plastic. (W.D.)

**plein jeu** (loc. fr.) tutti\* caracteristic orgilor\* franceze de tipul orchestrei\*. P. are o consistență și calitate timbrală specială datorită faptului că sunetele acestui registru (II) sunt însoțite de un nr. (variabil de la un instr. la altul) de sunete care îi întăresc primele armonice\* superioare (mai puțin terțele\* și septimele\*, ce apar numai odată cu cuplarea suplimentară, dar neobligatorie, a registrului de mixtură (1). P. se bazează pe registrele cu caracter de „principal” („montre” 8', 16', „prestant” 4', „doublette” 2') din orga principală la care se mai adaugă eventual registre linguale cu pavilionul\* normal („trompeta” 8' și 4' sau 16') din pedalier\*. Pot fi folosite și alte registre de principale („bourdon” etc.). Câteodată termenului de p. i se atribuie unilateral doar sensul de mixtură. Sin.: *grand choeur*. V. *organo pleno* (As.P. și S.R.)

**plenum organum v. organo pleno.**

**plettró v. plectru.**

**plugușor**, străvechi rit de fertilitate în folclorul românesc ce a suferit numeroase suprapuneri cu alte genuri (I, 3) și influențe, manifestându-se astăzi în forme variate. **P. copiilor** este simplu, textul vestind începerea muncilor agrare și conținând urarea de belșug și fericire. În Muntenia temele sunt variate și, parțial, individualizate, ca și acelea ale colindelor\*. Se cântă ori se scandează. Melodiile sunt simple și se apropie de stilul colindelor: silabice, forme simple, structuri premodale, modale\* sau pentatonice\*, cu ritm regulat, adesea giusto silabic [v. sistem (II, 6)]. **P. maturilor** este o manifestare amplă. Cel care urează este însoțit de un cortegiu de mascați (îndeosebi de „urși”) și personaje grotești (moșul și baba, doctorul, șatra de Țigani, ofițeri, turci, oameni îmbrăcați în paie etc.). Ei sunt încinși cu clopote mari, sar în sus, poartă bice, fluiere\* din care mimează cântarea, buhai\*. În Moldova este simulată – ca și la capră\* – moartea sau îmbolnăvirea personajului (ursul) și vindicarea lui. Textele scandate, de mari dimensiuni, de o mare frumusețe poetică, descriu hiperbolic momente ale muncii agrare și sunt presărate cu versuri satirice și pline de haz. Pe alocuri, se poartă un plug real, tras de boi, cu care se „trage o brazdă” în curtea omului colindat. Urările sunt înrudite cu cele de la turca transilvăneană și de la colindat.

*Bibliogr.*: Cucu, Gh., *200 colinde populare*. Buc., 1936; Marian, S. A., *Sărbătorile la români*, I–III, Buc., 1898–1901; Pamfile, T., *Sărbătorile la români*, Buc., 1910–1914; Comișel Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E.C.)

**pocchetta v. poche.**

**poche (pochette)** (cuv. fr. [poj, pojɛt], „buzunar”, „buzunărăș”; it. *pocchetta*; germ. *Taschengeige*, *Tanzmeistergeige*; engl. *kit*), volină\*, de dimensiune mică, din sec. 17–18, pentru uzul măștrilor de dans. Cele 3 coarde au fost acordate în *do' sol' re'*. (W.D.)

**pochette v. poche.**

**pochette d'amour** (cuv. fr.) viola d'amore.

**poco și un poco** (cuv. și loc. it. „puțin”), cuvânt ce intră în alcătuirea unor indicații ca: **p. animato**, „puțin animat”; un **p. forte\***, „puțin mai tare”; **p. più\* lento\***, „puțin mai rar”; **p. più**, „ceva mai mult”; **p. a p. crescendo\***, „puțin câte puțin mai tare” etc. Apar uneori și forme derivate ca: *pochetto* sau *pochettino*, „puțintel”; *pochissimo*, „foarte puțin”. **P. a p.**, „puțin câte puțin”. (B.C.)

**podatus v. melismă (2).**

**podobie (BIZ.)** (< sl. *подобие*, *ὁμοίωσις* de la vb. *подобити*, *μιμεῖσθαι*, lat. *imitari*) v. **prosomie**.

**poem**, lucrare muzicală instrumentală cu caracter poetic (reverie, piesă lirică sau poveste muzicală) de construcție liberă. Termenul este împrumutat din literatură tocmai datorită apropierii în ceea ce privește conținutul ideatic. Construcția **p.** este de obicei liberă (dar există și **p.** în formă de lied\*). Ex. de **p.** mai amplu: **P. pentru vioară și orchestră** de Ernest Chausson; **p. simfonic**, gen de bază al muzicii cu program\*; lucrare simf. de cele mai multe ori monopartită (v. formă), de structură liberă, cu caracter liric, narativ sau dramatic,



Pochette

## PLUGUȘOR

Virtuozapele - Teleorman  
cules de Gh. Cucu

Ia scu - lați, scu - la - ti Măi bo - ieri bo - ge - ti

Ce Fe-o Spre tot gu scoa .. vâ ră .. că u de .. ta - ti le .. sa - .. ra

**plurivocalitate v. multivocalitate.**

**pneuma** (gr. *πνεῦμα*, „sufiu”) v. **notație (IV).**

**poarga v. ardeleana (1); luncanul.**

conținând uneori teme-portret în care se recunosc personaje sau stări sufletești. Pretextul literar al unui **p. s.** poate fi declarat (printr-un program scris

de autor însuși), indicat prin titlu sau doar sugerat. Un caz aparte îl constituie povestea muzicală (ex. *Petrică și lupul* de Serghei Prokofiev). Gen cultivat cu precădere de compozitorii romantici și ai școlilor naționale, p. s. s-a inspirat din domeniul istoriei, literaturii și mitologiei. Creatori celebri de p. s. au fost: Liszt, Smetana, Richard Strauss. (I.R.)

**poemă**, lucrare simfonică cu caracter solemn, omagial, sau evocator, de construcție liberă (ex. *Poema română* de Enescu). (I.R.)

**polarism**, teorie funcțional-armonică, datorată lui Siegfried Karg-Elert, potrivit căreia funcțiile\* sunt generate și ierarhizate în virtutea situării lor „polare“ și echidistante față de un centru dat – în principal tonica\*. Deși o teorie funcțională (chiar ultrafuncțională) în sens riemannian și, în general, tradițional, p. nu așează la temelia explicațiilor sale datele fiziciste (seria sunetelor armonice\*) ci pe cele de tip geometric, întreg sistemul major\*-minor\* aflându-se, după Karg-Elert, sub imperiul simetriei\*, al comportării sale reflexe și al proprietății de reversibilitate. Din aceeași tradiție, p. preia două elemente dintre care cel dintâi, dualismul\* a dat naștere unor aprinse controverse, iar cel de al doilea „distanța“ în cvinte (v. și cercul cvintelor) a dominantelor\*, a cunoscut o existență mai mult subterană și, deci, incapabilă a determina o valorificare sistemică; de fapt, p. se servește, în virtutea acuzatului său geometrism, de aceste elemente nu în spiritul lor ci prin ceea ce oferă ele ca mecanism concret operației de așezare în spațiu a funcțiilor. „Polare“ sunt în p. înainte de toate dominantele (mai vechea denumire, deja polaristă, a D superioare și a D inferioare, cunoaște o abatere terminologică, D inferioară numindu-se *Contrante*, prin contragere de la *Contradominate*; aceste Contrante, în afară de egala lor situare față de tonică, dau naștere unui șir de D situate la cvinte superioare și inferioare. Aceste funcții constituie prima categorie a substitutelor, a celor *diatonice*\*. Cealaltă categorie, *substitutede cromatice*\* sau *ultrafuncționalele* raportează funcțiile la alte „distanțe“, cum sunt cele de terță\* (*Parallelklänge*) și de secundă (*Leittonwächselklänge*). La rândul lor, *Parallelklänge* se subîmpart în: 1. *Parallelenvarianten* (acorduri\* majore relative\* la o terță mică inferioară); 2. *Variantenparallelen* (acorduri majore la o terță mică superioară); 3. *Medianen* (acorduri majore la o terță mare superioară); 4. *Gegenmedianen* (acorduri majore la o terță mare inferioară), iar *Leitton-*

*wächselklänge* se subîmpart în: 1. *Terzgleichen* (acorduri minore la o secundă mică superioară); 2. *Gegenmedianvarianten* (acorduri minore la o secundă mică inferioară) și 3. *Gegenkonkordanten* (acorduri micșorate la o terță superioară în major și la o terță mică inferioară în minor). Polaritate se manifestă, în cazul ultrafuncționalelor, fie prin alternativa calității intervalului (mare sau mic), fie prin sensul în care acordul se atașează principalelor (inferior sau superior), fie prin mediul reciproc contrar (mod major sau minor) în care ultrafuncționalele pot fi introduse. O consecință a proprietății ireversibilității este și aceea a dispunerii inverse a D în minor față de major astfel încât treapta\* a IV-a (de ex. trisonul pe re, în la minor) este D iar treapta a V-a Sd, explicația acestei situații constând în sensul ascendențial „pasului“ D-T în major și cel descendențial în minor (însoțite și de sensul corespunzător al sensibilelor\*: ascendențial în major și descendențial în minor (însoțite și de sensul corespunzător al sensibilelor“: ascendențial în major și descendențial în minor). V. *armonie* (III, 2).

*Bibliogr.*: Karg-Elert, S., *Akustische Ton-, Klang-, und Funktionsbestimmungen*, Leipzig, 1930; Reuter, Fr., *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts, Konsonanz und Dissonanzlehre nach dem System von Siegfried Karg-Elert*, Halle Saale, 1952. (G.F.)

**polcă** 1. Dans\* popular ceh, în măsură\* de 2/4. A inspirat nenumărate piese muzicale destinate balurilor din sec. 19 și începutul sec. 20. P. celebre a creat Johann Strauss – fiul 2. V. *luncanol* (I.R.)

**polieleu** (BIZ.) (< adj. gr. πολυέλεος [sc. φιλμός], „preamilostiv“), cântare al cărei text este alcătuit din psalmii\* 134 și 135, care se cântă la utrenia\* praznicelor și sfinților cu polieleu. Denumirea de p. provine de la cuvântul „milă“ (έλεος), care se repetă des în psalmul 135 („că în veac este mila lui“: οτι εις τον αιωνα το έλεος αυτου), precum și de la faptul că în timpul acestei cântări toate candelile pline cu untdelemn (έλαία, έλαιον) sunt aprinse. (S.B.B.) (D.S.)

*Bibliogr.*: Clugnet, L., *Dictionnaire grec-français des noms liturgiques en usage dans l'Église grecque*, Paris, 1895, p. 123 („une similitude absolue de prononciation a fait confondre πολυέλεος avec πολυέλαος, qui est le véritable nom du lustre en question”).

**polifonie**, categorie sintactică (v. sintaxă (2)) ce rezultă din suprapunerea a două sau mai multe melodii\* aflate într-o dependență relativă.



Bineînțeles, toate definițiile date p. se referă la superpoziția unor linii melodice [voci (2)], dar o viziune mai profundă reclamă două aspecte (valabile pentru orice categorie sintactică), unul de natură fizică și celălalt de natură estetică, respectiv: spațio-temporalitatea (dată de cele două axe, a frecvențelor\*: verticală și a timpului: orizontală) și expresivitatea dată de felul cum se suprapun melodiile – deci include și tehnica polifonică – fapt ce a generat de-a lungul istoriei muzicii stiluri diferite cu rezultate estetice diferite). Dacă pentru primul aspect definiția lui Șt. Niculescu este elocventă: „o distribuție verticală (suprapunere) de monodii (1) *distincte*, care evoluează simultan și într-o relativă independență” (Rev. Muz. nr. 3, 1973), pentru cel de al doilea, se impune o incursiune în practica muzicală. Astfel, p. ca mijloc de expresie rezultată din „energia liniară a unor melodii simultane” (Z. Vancea, *Polifonia modernă*, în: Rev. Muz., nr. 4, 1980), a jucat un mare rol, dominând perioade importante în muzica europ. De la începuturile ei (sec. 12–13, după unele date, mult mai înainte: sec. 9–14, când apar primele notații de p. datorate teoreticienilor Hucbald și Ogier) și până în zilele noastre, p. și-a etalat natura expresivă chiar și în muzici marcate de alte categorii sintactice (cum ar fi omofonia\*, monodia, sau combinația acestora, monodia (2) acompaniată – a se vedea clasicismul\* muzical). Dar importanța p. reiese din puterea expresiei ce a făcut ca ea să domine sau să constituie o coordonată de bază a diferitelor epoci precum Renașterea\*, definită prin p. vocală, barocul\*, în care se realizează o simbioză perfectă între conceptul p. și cel armonic (III, 1), grație lucrărilor lui J.S. Bach, făcându-se și trecerea de la p. vocală la cea instr., și epoca modernă-contemporană, respectiv sfârșitul sec. 19 și sec. 20, caracterizată prin apariția unor curente și estetici noi, unde p. a revenit cu o altă haină și cu o pondere mare în determinarea stilistică. Menționăm în această direcție neoclasicismul\*, dodecafonismul\*, serialismul\*, neoserialismul și doar pe doi dintre cei mai de seamă compozitori ai orientării naționale G. Enescu și B. Bartók. Totodată, p. a zămislit în toate aceste epoci forme\* muzicale de importanță majoră în destinul muzicii europ., din care amintim: motetul\*, madrigalul\*, rondoul\* – în p. vocală, cercarul\*, formele mici bi-, tri-partite, invențiunea\*, canonul (4) etc., culminând cu fuga\* – în p. instr. a preclasicilor, unele forme (libere) bazate pe alăturarea de secțiuni (provenite din ideea de formă din folclor\*, în orientarea folcloristă a sec. 20, sau, din rațiuni constructiviste, în serialism și neoserialism). Folosită deseori ca tip de scriitură în forme generate de alte categorii sintactice (ex. sonata\*), p. a devenit în multe

situații improprie acestora (ne referim la forma de sonată cultivată de muzica dodecafonică și serială). ■ Cât despre stilurile p. se poate spune că acestea reclamă o adevărată știință componistică și interpretativă (atât în p. vocală cât și în cea instr.). Înainte de afirmarea totală a p., exista, de exemplu, stilul de baladă (1) (îmbinare între p. și omofonie); în perioada de dominare a scriiturii polif. (începând din sec. 15, inclusiv instaurarea tonalității (1) în muzica preclasică, când se petrece conviețuirea perfectă între p. și armonie), putem vorbi de prioritatea absolută a stilului imitativ\* și a celui fugato\*. Curente sec. 20 ne-au obișnuit cu așa-zisul stil liber, sau liniar (exemple: neoclasicismul, dodecafonismul – v. liniarism). Totodată prin aceste stiluri se definesc și ipostazele p. (contrapunctul\* imitativ, p. latentă, etc.). Arhetipurile sintactice, ca de exemplu imitația, putând fi imaginate în abstract, au circulat de-a lungul sec. Le găsim proprii diferitelor sisteme (II) muzicale ca: sistemul modal medieval, cel tonal sau serial, fapt ce a dus la formarea și dezvoltarea unei discipline fundamentale în studiul artei muzicii și în special al compoziției (2): c. p. Legile acestei discipline, unele create în abstract – c. p. pe specii, altele provenite din analiza riguroasă a lucrărilor existente – c. p. palestrinian, bachian etc., pornesc toate de la posibilitățile de suprapunere a unor monodii vizând relațiile care guvernează înrudirea acestora (respectiv atât relațiile superpoziției orizontale cât și cele stabilite între orizontal și vertical). Astfel, practica muzicală a p. cunoaște o dezvoltare progresivă. Ea se detașează odată cu scriitura polif. din Ars Nova\* florentină și fr. (Guillaume de Machault), se afirmă în muzica neerlandeză\*, evoluția fiindu-i determinată de preocuparea pentru relațiile verticale, care priveau, în primul rând gândirea intervalică ce influența conducerea vocilor (G. P. da Palestrina) și ulterior tendința spre un control acordic, deci spre emanciparea armoniei. Odată cu conturarea deplină a tonalității, se produce și conviețuirea echilibrată a p. cu armonia. Autorul acestei sinteze desăvârșite a fost J.S. Bach, a cărui creație rămâne atât un model de p., preluat în sec. 20 de adepții neoclasicismului sub deviza „retour à Bach”, cât și unul de armonie ce va fi dezvoltat de clasicism, romantism\* și neoromantism, oarecum în dauna p. (muzică în care, deși omofonia, monodia și îmbinarea acestora, monodia acompaniată, domină, tehnica polifonă nu este abandonată, ci apare cu funcție importantă în unele lucrări ca: *Requiem*-ul de Mozart, ultimele cvartete ale lui Beethoven, operele lui Wagner, simfoniile lui Brahms, Bruckner, Mahler etc.). Odată cu părăsirea conceptului armonic, care ajunsese în

neoromantism la o hipertrofiere, sfârșind cu spargerea sistemului tonal (v. atonalism), se găsesc noi modalități de exprimare muzicală prin revenirea la **p.** Iau naștere astfel trei curente care promovează tehnica, **p.** vizând valoarea egală a monodiilor suprapuse, cu mențiunea că exista o diferență între monodii (prin *Haupt-* și *Nebenstimme* germ. „voce principală și secundară”), ce atribuia relief scriiturii (contururile). Acestea sunt: neoclasicismul reprezentat de G.F. Malipiero, I. Stravinski, P. Hindemith, G. Petrassi, A. Casella, etc., serialismul reprezentat de A. Schönberg, A. Berg și A. Webern și orientarea folcloristă în frunte cu B. Bartók, G. Enescu și alții. Diferența dintre cele trei curente constă în organizarea obiectului\* sonor, care în final generează căi estetice diferite. Neoclasicii au recurs la o organizare liniară liberă cu puncte nodale armonice, serialiștii, la **p.** liniară imitativă organizată pe baza legilor seriei\*, iar cei din orientarea folclorică la o

fuziune armonico-polifonică a monodiilor provenite din folc. sau create în spirit folcloric. Ulterior neoserialismul (P. Boulez, K. Stockhausen, L. Nono, A.B. Zimmermann etc.) a depășit decalajul între concepția **p.** tradițională – liniară și imitativă – organizarea serială printr-o invenție continuă care a dat naștere sintaxei polif. libere. Dar, cu toată părăsirea stilului imitativ, a rămas aspectul liniar ce a intrat în contradicție cu organizarea serială ieșită din zona detaliului datorită serializării tuturor parametrilor\* care nu mai puteau fi urmăriți în parte de conștiința auditivă, ci doar în totalitate. A rezultat astfel fenomenul global, ce se plasează în zona de percepere a aglomerării, respectiv textura\*. ■ O privire asupra combinării sintaxelor relevă fenomene muzicale noi bazate pe simbioze de genul: (P, O) **p.** de omofonii, (P, E) **p.** de eterofonii, (P, P) **p.** de **p.**, alături de combinația clasică, (P, M) **p.** de monodii, care a reușit să domine multe sec. muzica europ. Desigur,

J. S. Bach - Artă fugii  
Fuga XV.

etc.

unele combinații sunt deja utilizate în muzica nouă, altele așteaptă să fie aplicate. În muzica românească îndeosebi p. de tipul (P, M) a fost piroritară (în lucrări semnate de: I. Perlea, D. Lipatti, F. Lazăr, C. Silvestri, D. Cuclin, Z. Vancea, T. Ciortea, S. Toduță, L.

Feldman, W. Berger, L. Comes, V. Herman, N. Beloiu ș.a.), dar, în combinație cu omofonia, nu a pierdut din vedere nici latura armonică a muzicii. (H.Ș.)

**polimetrie** (< gr. πολύ, „mult“ + μέτρον, „măsură“), suprapunere de structuri metrice

The musical score consists of two systems of staves. The first system has four staves. The top staff is in 1/4 time, with a key signature of one flat. The second staff is in 3/8 time. The third staff is in 12/8 time. The fourth staff is in 2/8 time. The second system also has four staves, with the same time signatures and key signature. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. A note at the bottom of the first system reads: "N.B. În partitură nu figurează, ca indicație de măsură, decât 1/4 pentru toate vocile." (N.B. In the score, only 1/4 is shown as a measure indicator for all voices.)

(măsuri\*) diferite. Este dezvoltarea până la ultimele consecințe a independenței ritmico-melodice a vocilor (2) dintr-un ansamblu polif. Ea implică automat poliritmia\*, dar o depășește. Se întâlnește în mod curent în folclorul mai tuturor popoarelor, din Carpați până în Himalaia, din Africa până în insulele Pacificului, precum și în muzica tradițională orient. În cea cultă europ., p. a pătruns pe două căi: a) prin dezvoltarea firească a polif., ajungându-se încă din sec. 14 (*Ars Nova\**) la complexe eșafodaje metro-ritmice (grație tehnicii izoritmiei\*); b) prin influența folc. Cazurile cele mai numeroase de p. se întâlnesc în muzica sec. 20 – un ex. tipic constituindu-l acest pasaj din *Sacre du printemps* de Stravinski (reper 70), a cărui schemă este următoarea: (ex.). Cazul limită al p. îl constituie execuția simultană a două muzici diferite fără legătură între ele. Ex. clasic în materie îi aparține lui Mozart (intervenția orch. mici peste cea mare, în *Don Giovanni*, actul 1). Dar în muzica simf. precedul a fost aplicat sistematic abia de la

Stockhausen încoace (*Gruppen*, 1957, *Carré*, 1963). (A.M.)

**polimodalism**, dispunere simultană a două sau mai multe linii melodice aparținând fiecare unui mod (1) sau fragment modal distinct. Spre deosebire de politonalitate\*, a cărei permanentă dificultate este respectarea distanței de cel puțin șapte cvinte\* între centri (tonicile\*) polarizatori (condiție necesară pentru separarea netă a elementelor tonale și neincluderea lor într-un singur acord\*), p. are un câmp mai larg de aplicabilitate, datorită contrastului firesc ce se instaurează între caracteristicile modurilor. Explicația constă în caracterul *unic* al materialului tonal, variat, într-un caz, prin transpoziție\*, și în caracterul *divers* al materialului modal, variat organic, în celălalt caz, printr-un mecanism de tipul metabolei \*. Pe bună dreptate a considerat Messiaen politonalitatea ca pe un caz particular al p. Motivarea p. în conformitate cu gândirea diferitelor epoci – p. având realmente o carieră multiseculară – are puncte de pornire diferite.

Ex.1

Adam de la Halle, *Rondelet*, după Fr. Genrich

Ex.2

J.S.Bach, *Fuga* din Fantezia și fuga cromatică

Ex. 3 I. Stravinski, *Sacre du printemps*

Ex. 4 I. Stravinski, *Nunta*

Polimodalism

Astfel, în polifonia\* primitivă, era un compromis între monodia\* (modală) abia încorporată în țesătura polif. și axioma consonanței\* ce trebuia să reglementeze orice raport „vertical“ (ex. 1). Polif. barocă cunoaște deja restrângerea modurilor la cele două aspecte ale tonalității (2), majorul\* și minorul\*, dar, în condițiile pedalei (2) sau ale neutrilor acord micșorat (v. și triton), nu ignoră cu totul p. (ex. 2). Reafirmarea cu vigoare a principiului în muzica neomodală a sec. 20 pornește fie de la formula de *faux-bourdon*\* a unui interval repetat, în speță a celui de terță\*, prezentat însă prin false relații în variate ipostaze datorită tocmai concomitenței polif. a modurilor (ex. 3) sau de la formula mixărilor (2), fie prin împletirea, în maniera liniaristă\*, a melodiilor, cu modurile lor concurente, cu cadențele (1) lor, ce rămân indiferente față de acordul rezultat (ex. 4).

*Bibliogr.*: Horéc, A., *De 1918 à nos jours*, în: *Précis de musicologie*, coord. J. Chailley, Paris, 1988; Messiaen, O., *Technique de mon langage musical*,

Paris, 1944; Costère, E., *Mort ou transfiguration de l'harmonie*, Paris, 1962; Berger, W. *Armonia, posibilități și limite*, în: *Muzica, Rev. Muz. nr. 7*, 1964; Eisikovits, M., *Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo di Venosa*, în: *L. muzicol. nr. 1*, 1965; Firca, Gh., *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc., 1966; Duțică, Gh., *Universul gândirii polimodale*, Iași, 2004. (G.F.)

**poliritmie** (< gr. πολυ-, „mult“ + ρυθμός, „ritm“), suprapunere de structuri ritmice diferite (v. ritm), dar păstrând aceeași metrică (v. măsură). Apărută în momentul diferențierii ritmico-melodice a vocilor (2) ansamblului polif., p. a cunoscut o primă perioadă de înflorire în stilul *Ars Nova*\* pentru ca apoi, periodic, să revină în atenția compozitorilor – mai ales a celor de azi. Se obține prin: îmbinarea de ritmuri complementare, prin profilarea unui desen ritmic pe un fond de valori (II, 1) egale etc. Suprapunerile tematice beethoveniene antrenează p. caracterizate, ce culminează în complexele construcții de leit motive\* ale lui Wagner sau în violentele opoziții ritmice din simfo-

Ex. 1

P. I. Ciaikovski, *Sinfonia a IV-a*  
p. 1, ms. 36

Lemne  
f espr.

Coarde  
mf

Ex. 2

Ex. 3

G. Enescu, *Sonata a III-a pentru pian și vl.*

14

8

6

5

mf dim. molto

mf dim.

dim.

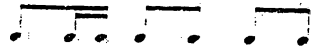
nismul ceaikovskian (ex. 1). Un capitol aparte îl formează etajarea divizărilor diferite ale timpilor (1, 2). Diviziunile (1) pot fi regulate (ex. 2) și primul exemplu tipic ni-l oferă Rameau în opera *Hippolyte et Aricie*, act. III, sc. 9 („Frémissement des flots”). Mai interesant e însă conflictul dintre diviziunile regulate și cele excepționale, procedeu utilizat încă de Beethoven și dezvoltat de romantici, pentru a se ajunge la structurile intricate ale lui Stravinski, bunăoară (*Sacre du printemps*), sau Enescu (*Sonata a III-a pentru pian și vl.*, partea a II-a, măs. 21 – ex. 3). (A.M.)

**politonalitate**, considerată, de unii teoreticieni, o lărgire a granițelor tonalității (1) de alții, consecință a investigațiilor lui Debussy în lumea modală, termenul desemnează o suprapunere de tonalități (2) (două sau mai multe, fără ca una din ele să domine). În practica muzicală (respectiv în

lucrări semnate de E. Satie, M. Ravel, D. Milhaud, A. Honegger, I. Stravinski ș.a.), p. apare frecvent în tipurile de scriituri omofone\* (reprezentată prin acorduri\* suprapuse constituind adevărate blocuri sonore care, de obicei, se deplasează pe direcții contrare, dar și paralele) și polifone\* (folosind două sau mai multe linii simultane care aparțin la două sau mai multe tonalități). Prin întrebuințarea excesivă a p. granițele tonalismului au fost deseori depășite, procedeu dând naștere unor blocuri sonore complexe în care funcțiile\* tonale respective nu se mai disting, anulându-se din punct de vedere psihologic. O asemenea practică a fost abandonată cu timpul, lăsând loc altor organizări ale blocurilor sonore, venite din practici sau teorii proprii conglomeratelor care realizează sonorități compacte (ex.: în muzicile lui E. Varèse sau P.

Boulez). De asemenea organizarea polif. politonală (prin linii suprapuse aparținătoare diferitelor tonalități), caracteristică unor reprezentanți ai neoclasicismului\* muzical, a cedat cu timpul terenul organizării seriale\* sau modale\* tot datorită faptului că tonalitățile își pierdeau funcția psihologică. Astăzi, aspectul politonal reappare sub o altă haină estetică, fiind o îmbinare a p. cu polimodalismul\*, gândită pe fondul unor aspecte intermediare de suprapuneri de straturi. (H.Ș.)

**polocsia v. brăul.**  
**poloneză**, dans polonez vechi în 3/4, asemănător unei plimbări (în alai), în pași ritmici nu lipsiți de solemnitate. Ritmul caracteristic:



În creația lui Chopin, devenită piesă\* de gen, p. ocupă un loc însemnat, distingându-se prin grandoare și dramatism. (I.R.)

*I. Stravinsky - Le sacre de printemps,  
 (II Les augures printaniers  
 Danses des adolescents.)*

Tempo giusto  $\text{♩} = 50$

1. 2. 3. 4.  
 Cor.

5. 6. 7. 8.

Vni 2

Vle

Vlc.

Cb.

arco (non div.)

arco (non div.)

arco (non div.)

arco (non div.)

arco (non div.)

*f*

sempre stacc.

sempre stacc.

sempre stacc.

sempre stacc.

1. 2. senza sord.

sempre

sempre

sempre

sempre

Politonaltate

*Bibliogr.*: Sowinski, A., *Les musiciens polonais*, Paris, 1857; Böhm, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, I, p. 213; Bcsardus, *Thesaurus harmonicus*, Köln, 1603 („chorac polonicac”); Lindgren, A., *Contribution à l’histoire de la «polonaise»*, în: Congr. internat. d’hist. de la musique, Paris, 1900 (publ. par J. Combarieu, Solesmes, 1901, p. 215–220). (D.S.)

**polunoșniță v. mesonyktikon.**

**polychord v. electrofone, instrumente.**

**polychronion** (gr. πολυχρόνιον), v. **aclamație.**

**polychrónisma** (gr. πολυχρόνισμα), v. **aclamație.**

**Pommer v. bombardă.**

**ponturi v. fecioreasca (1).**

**pop music**, provenit prin prescurtare din engl.

*popular music*, desemnează o categorie largă de muzici de divertisment, muzici cu un înalt grad de accesibilitate, ce se adresează unei demografici de masă. Mizând pe succesul comercial imediat, **p.m.** este indisolubil legată de crearea de cântece *hit* (șlagăre). Accesibilitatea și popularitatea cântecelor este garantată de un număr de factori: 1) utilizarea unor motive melodice și/sau ritmice specifice și pregnante, constituind un soi de „cârlige” (*hooks*) ce prind auditoriul; 2) accentul pus pe vocea umană, drept vehiculul timbral cel mai direct al expresiei muzicale; 3) refrene simple, cantabile și ușor de memorat; 4) versuri cu apel larg, adesea pe teme sentimentale; 5) producție de studio sofisticată și costisitoare ce asigură un standard de sunet ca și un stil în pas cu moda timpului; 6) accentul pe un singur cântec (*single*) cu potențialități de *hit*, mai degrabă decât pe un întreg album. Prin aceste trăsături, **p.m.** se diferențiază față de muzica rock și multiplele sale subgenuri, în ciuda faptului că muzica rock, ca și probabil jazz-ul, este de asemenea considerată drept *popular music*. Cu alte cuvinte, în termeni stricți, **p.m.** este mai degrabă o sub-clasă a *popular music*, cu toate că sinonimia dintre *popular music*, **p.m.** și rock persistă în limbajul comun. Ca muzică

de larg consum, **p.m.** se bucură de un consistent sprijin instituțional și financiar, fapt ce-i asigură un loc privilegiat în dinamica culturală. **P.m.** formează un curent principal (*mainstream*) în cultura de masă, și ca atare se opune oricărei forme de subversiune sau periferie culturală (*underground*). Această divizare a sferei culturale coincide cu departajarea economică a caselor de discuri în două categorii: cele câteva case de discuri „majore” produc și distribuie marile hit-uri ale **p.m.**, pe când cele „independente” (*indie*) promovează stilurile muzicale aventuroase ale talentelor mai puțin cunoscute. Dictat de considerente comerciale, succesul **p.m.** se măsoară în numărul de discuri vândute sau în numărul de săptămâni pe care un cântec îl ocupă în top-urile de radio și TV. Valoarea intrinsec artistică sau muzicală ocupă un loc secundar – un alt aspect prin care **p.m.** se distinge față de anumite genuri ale muzicii rock ce aspiră la statutul de artă.

*Bibliogr.*: Adomo, Th.V., *On Popular Music*, în *Studies in Philosophy and Social Science* IX (1941), pp. 17–48; Caraman Fotea, Daniela, Lungu, Florian, *Disco*, ghid rock, Buc. 1979; Attali, J., *Noise: the Political Economy of Music*, Manchester, 1985; Tagg, P., *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, în *Semiotica* LXVI, 1987; Middleton, R., *Studying Popular Music*, Milton Keynes, 1990; Brackett, D., *Interpreting Popular Music*, Cambridge, 1995; Frith, S., *Performing Rites: on the Value of Popular Music*, Oxford, 1996; Negus, K., *Popular Music in Theory: an Introduction*, Cambridge, 1996; (Shepard, J. ș.a. edit.), *Popular Music Studies: a Select International Bibliography*, Londra, 1997; (Swiss, T., Sloop, J., Herman, A., edit.), *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Oxford, 1998; (Swiss, T., Homer, B., edit.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Oxford, 1999; Firca, Șt., *Music and Spectres of Marx*, în *Muzica*, Buc., serie nouă, nr. 2, 2006, pp. 56–65. (Șt. F.)

**portament** (< it. *portamento*; fr. *port de voix*), alunecare lină a vocii (1) de la un sunet la altul, atingând aproape neobservat sunetele intermediare.



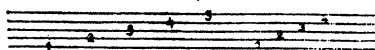
Portament



Originar a fost un ornament\* asemănător apogiaturii\* lungi inferioare, folosit mai ales la cadențe (1). Pe la mijlocul sec. 18, termenul apare cu înțelesul de astăzi. Grafic este indicat prin legato\*, printr-o liniuță oblică sau prin cuvântul **p.** Se mai poate executa și la instr. de coarde și la unele instr. de suflat (trb. sax.). Folosit cu măsură, este un mijloc de intensificare a expresiei, dar excesul de **p.** dovedește lipsă de gust. Se confundă adesea cu *glissando\** și *portato.* (E.Z.)

**portativ**, semn grafic alcătuit din 5 linii orizontale, paralele și echidistante, cu ajutorul căruia se reprezintă înălțimea \* sunetelor, prin scrierea lor pe ele 5 linii și spații determinate de acestea. Numerotarea liniilor se face de jos în sus (ex. 1). Pe **p.** pot fi reprezentate 11 sunete; pentru reprezentarea celorlalte sunete mai grave sau mai acute se folosesc linii suplimentare așezate dedesubtul sau deasupra **p.** Ideea notației muzicale pe linii paralele, orizontale, echidistante a apărut prima dată în sec. 9 la Hucbald (840–930). Numărul liniilor era condiționat de diapazonul (4) melodiei respective și varia de la 6 la 16 linii. Distanțele de ton\* și semiton\* erau notate, la început, în stânga **p.** și se respectau pe tot parcursul melodiei (ex. 2). În sec. 11, G. d'Arezzo a realizat un nou sistem de notație, reducând liniile **p.** la 4 (ex. 3). Pentru precizarea sunetelor el a folosit cheile\* (*Do, Fa, Sol*), așezate la capătul din stânga al **p.** Perfecționarea notației (1) muzicale a stabilit

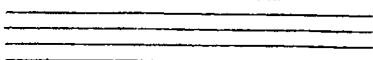
Ex. 1 *Portativ simplu*



Ex. 2 *Portativul lui Hucbald*



Ex. 3 *Portativul lui Guido d'Arezzo*



mai târziu numărul liniilor **p.** la 5, pe care se notează și astăzi. **P.** de 5 linii se numește **p. simplu**, iar cel format din 2 **p. simple** unite printr-o bară verticală și o acoladă\*, la capătul din stânga, se numește **p. general** (ex. 4). Acest **p.** este folosit pentru notarea unor instr. ca pianul\*, celesta\*, clavecinel\*, armoniu\*, harfa\*, orga\* mică. Pentru notarea știmei de orgă mare se folosește un **p. general** (pentru manual\*) și un **p. simplu** [pentru pedalier (I)]. (Ex. 5). Sin.: *pentagramă.* (M.M.)

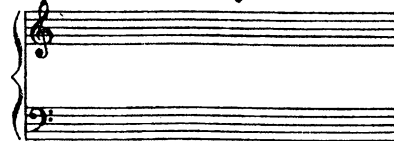
**port de voix** (cuv. fr.) v. **apogiaturiă**;  
**portament.**

**positif** (fr. *positif*, germ. *Positiv*), spre deosebire de orga\* portativă (regal\*), o orgă mică, montată într-un loc fix. **P.** are un manual\*, un pedalier (2) și puține registre (II) (în general labiale închise de 8' și 4' – v. picior (2)). A fost folosit pentru executarea basului continuu\*, dar și în muzica de cameră\*. În uz între sec. 15–18. V. *orga di legno.* (As.P.)

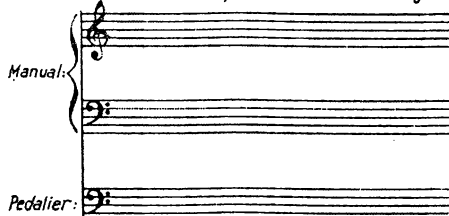
*Bibliogr.:* Quoika, Rudolf, *Das Positiv in Geschichte und Gegenwart*, Kassl u. Basel, 1957; Riedel, Fr. W., recenzie la Quoika, în: *Mf* 13, 1960, p. 103–104. (D.S.)

**possibile** (cuv. it. „posibil“), cuvânt cu rol de superlativ care, alăturat unui termen de nuanță sau mișcare, indică efectul maxim posibil al acestuia. Ex.: *pianissimo\** **p.**, limita inferioară posibilă a intensității sunetului; *prestissimo\** **p.**, rapiditatea maximă cu care se poate executa pasajul respectiv. (B.C.)

Ex. 4 *Portativ general*



Ex. 5 *Portativul pe care se notează orga*



**poșovaica 1.** Denumire sub care sunt întâlnite două variante (**p. pe un picior** și **p. pe două picioare**) ale brâului\* bănățean nou, în jud. Caraș-Severin. Ambele sunt jucate de bărbați în formație de linie sau semicerc cu brațele pe umeri. Au ritm binar\*, dactilic\* și, fiecare, melodie proprie. Mișcarea este rapidă cu pași și sărituri mărunte executați pe loc, alternând cu deplasări bilaterale (prima variantă) sau pași largi încrucișați în față și spate (a doua variantă). Este caracteristică concordanța perfectă între motivele\* muzicale și cele coregrafice. **2.** Joc popular românesc, de cuplu, întâlnit în Țara Făgărașului, ca dans final în suita ciclică. Este o variantă mai simplă a hațeganei\*. Se execută pe loc (perechile libere răspândite în spațiul de joc) și constă dintr-o legănare și o învârtire, în alternanță liberă, cu frecvente treceri pe sub mână la sfârșitul frazelor\* muzicale. (C.C.)

**Posthorn v. corno di caccia.**

**postludiu** (< lat. *post* „după“ + *ludus* „joc“), secțiune de încheiere sau secțiune suplimentară independentă de la sfârșitul unei lucrări muzicale. Ant.: *preludiu\** (I.R.)

**postmodernă, muzică** ~. Discuția postmodernă, migrând în ultimele trei decenii ale sec. 20 dinspre artele plastice, arhitectură și literatură spre muzică, rămâne o controversă încă ineputabilă, deși astăzi mai palidă, tatonând o posibilă sistematizare a creației contemporane sau – cu și mai multă ambiție – încercând trasarea de principii pentru o muzică a viitorului. Încă de la terminologie pornesc atitudinile pro și contra postmodernismului, relevând imaginea incompletă și echivocă pe care o poate oferi (în general) un termen stilistic. Convenția postmodernă este încă plină de contradicții, de poziții divergente, poate tocmai datorită sensului atât de vag al termenului. Postmodernul nu reprezintă o soluție terminologică prin însăși relația pe care o implică față de modern. S-ar tălmăci prin „după modern“, *stricto sensu*. Dar direcțiile fundamentale după care s-au orientat filosofi și lingviști în explicarea postmodernismului se raportează la modern fie ca o continuitate a acestuia, fie ca o negație a sa. Altfel spus: postmodernul se constituie în ceva radical nou, sau este mai mult expresia radicalizată a modernului? Răspunsurile oferite au marcat *multiplicitatea tipologică a gândirii ultimelor decenii*. Conform opiniilor divergente, postmodernul înseamnă, așadar,

fie pierderea subiectivității, fie întoarcere la subiectivitate; sfârșitul noului sau cel mai nou; retragerea avangardei sau o avangardă contemporană; fie anti-estetică, fie o nouă estetică; o concepție regionalistă sau globală; o logică culturală a „capitalismului târziu“ sau împotrivirea față de acesta ș.a.m.d. Posibil ca toată confuzia să pornească și din faptul că numeroși exegeți extind postmodernul la o perioadă dată, integral definită ca atare. Or, cel puțin în muzică, așa ceva nu pare posibil, din cauza fenomenului bine-cunoscut al individualizării maxime a stilurilor. Pe de altă parte, creatorii diferiți ar putea fi unificați stilistic prin coordonate postmoderne, fără a-i considera prin aceasta compozitori postmoderni în totalitate. O anume atitudine estetică postmodernă s-ar „infiltrează“ astfel în creație, fără să o configureze în totalitate. Confuzia muzicologic-stilistică atinge diferite trepte: se identifică sau nu postmodernismul cu neoromantismul, cu „Noua simplitate“ (în versiunile sale amer. și germ.), așadar cu expresii ale reîntoarcerii manifeste la tradiție? Este minimalismul (v. minimală, muzică) amer. postmodern? Serialismul (v. serială, muzică) integral reprezintă o radicalizare a dodecafonismului (v. dodecafonie) Școlii vieneze, deci a modernismului; se poate numi el postmodern, dacă optăm pentru formula, enunțată anterior, a postmodernului ca „expresie radicalizată a modernului“? Spre exemplificare, vom enunța câteva opinii asupra postmodernismului muzical: 1. L.Samama (1987) analizează tendința spre recuperarea romantismului\* târziu – vizibilă în muzica anilor 1970–1980: aceasta s-ar datora necesității unor compozitori de a reveni la un sistem funcțional, fie prin minimalism (o nouă tehnică grefată pe un quasi-tonal diatonic), fie prin neoromantism (preluarea unor modele componistice ale sec. 19, eventual continuând o clasă de compoziție a unui nume important din perioada romantică), ambele orientări fiind înrudite și posibil de subsumat postmodernismului ca atitudine a întoarcerii spre reperele tradiției. Recuperarea tradiției se mai poate face și prin citat\*, procedeu „periculos“ în funcție de felul în care este folosit. De asemenea, alte moduri subtile și complexe de asimilare componistică a tradiției – fără concesii – se particularizează în funcție de mari creatori ai celei de-a doua jumătăți de sec. 20, care includ și depășesc faza serialismului integral, semnalându-i aspectele „dezumanizate“ (prea multă informație, iluzia organizării totale, raționalism hipertrofiat): Ligeti, Stockhausen, Berio, Lutosławski.

Este vorba, în esență, de ideea reasimilării trecutului, fie în cazuri extreme (neoromantismul sau „muzica naivă” a lui Arvo Pärt), fie în nuanțe gradate, de la minimalism, „*Nova simplicitate*” și până la muzici ce filtrează sugestiile trecutului fără a neglija cuceririle modernității. 2. H. Danuser (1984), într-una din secțiunile amplei analize estetice a muzicii dintre 1950–1970, desemnează muzica minimală drept postmodernă, datorită caracterului său anti-modern și pluralist. De la această direcție a postmodernismului – muzica minimală (cu specificul muzicii de meditație) –, discuția se poate extinde la conceptul mai general de „Noua simplicitate”, fie amer. (minimalismul), fie germ. („muzica expresiei, orientată spre tradiție”). Aceasta din urmă readuce consonanța\* în armonie (III. 1), uneori întorcându-se chiar la tonalitate\*; stabilește o relație cu creația lui Berg, cu cea târzie a lui Schönberg, cu muzica ne-serială a lui H.W. Henze, cu fenomene corespunzătoare modernului din anii 1960: colajele și citatele la Berio, Zimmermann, Lukas Foss, compoziția „micropolifonică” a lui Ligeti, poziția defuncționalizării unui acord de nonă\* de dominantă\* – în *Stimmung* de Stockhausen – ca bază statică a compoziției vocale, colorat-spectrale (v. spectrală, muzică). Compozitorii se reîntorc la genuri muzicale tradiționale (sonată\*, cvartet\*, simfonie\*, lied\*, operă\*), altfel decât în neoclasicism – deci nu prin restituirea anumitor modele de frază și formă muzicală, ci prin spargerea interdicției moderne asupra acelor genuri. Așa cum, în jurul lui 1910, datorită celei de-a doua Școli vieneze, era provocat scandalul „emancipării disonanței\*”, în jur de 1970 apare acela al „emancipării consonanței\*”. 3. Șt. Niculescu (1986) sintetizează „patru tendințe cardinale din creația muzicală contemporană”, fără a defini propriu-zis vreuna drept postmodernism. Am putea însă trasa o paralelă între termenii propuși de Ștefan Niculescu și alte concepte stilistice menționate: fuga înainte sau adoptarea dezordinii individuale ar corespunde avangardei; fuga înapoi sau adoptarea unei ordini colective scrise – neoromantismului, eventual „Noii simplități” germ.; căutarea unei ordini individuale, cu accent pe rațiune și abstracție – „Noii complexități”; căutarea unei ordini arhetipale în ordinele colective orale – parțial „Noii simplități” amer., parțial muzicii de meditație (această paralelă rămânând însă insuficientă). Dealtfel, în ceea ce privește muzica românească, numeroși compozitori se sustrag unei posibile definiri postmoderne, din cauza echivocului

estetic în care s-ar putea înscrie, preferând în consecință definirea apartenenței la orientări marcate de termeni „tehnici”: există așadar actualmente reprezentanți ai „muzicii spectrale\*”, ai „noii diatonii”, ai direcției „arhetipale” (v. arhetipală, muzică), ai „minimalismului”, ai „muzicii de textură\*” (eterofonică) ș.a.m.d. Desigur că se pot detecta multiple aspecte postmoderne în creație – dacă vom considera doar variatele modalități de recuperare contemporană a tradiției după ce o epocă a avangardei postbelice (marcată tocmai de tabuizarea tradiției) s-a stins – indiferent de tehnica de compoziție folosită de un compozitor sau altul. Însă nu se pot trasa (deocamdată) liniile unei orientări postmoderne a școlii românești, poate și din cauza prea puținelor demersuri teoretice bine fundamentate în domeniu și corelate cu fenomenele creației muzicale universale.

*Bibliogr.*: Kühn, Cl., *Das Zitat in der Musik der Gegenwart*, Hamburg, 1972; Lissa, Z., *Conștiința istorică în muzică: binecuvântare sau blestem?*, în: SCIA/TMC, 21, 1974; Danuser, H., *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, vol. VII din *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber, 1984; Niculescu, Șt., *Un nou „spirit al timpului” în muzică*, în: Rev. Muz. 9, 1986; Bortens, H., *Die Postmoderne und ihr Verhältnis zur Modernismus*, în: *Die unvollendete Vernunft Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt, 1987; Hassan, I., *Pluralismus in der Postmoderne*, ibidem; Hudson, W., *Zur Frage postmoderner Philosophie*, ibidem; Samama, L., *Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?*, ibidem; *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart, 1990; Zender, H., *Happy New Ears. Das Abenteurer, Musik zu hören*, Freiburg im Breisgau, 1991; *Wiederbegegnung und Neubestimmung – der Fall „Postmoderne” in der Musik*, ed. O. Kolcrisch, Graz/Wien, 1993; Sandu-Dediu, V., *Muzica nouă între modern și postmodern*, București, 2004. (V.S.D.)

**potpuriu** (< fr. *pot-pouri*), aranjament\* muzical format din fragmente eterogene (disparate) aparținând mai multor lucrări, îmbinate liber, fantezist, fără o logică anumită. P. de obicei îmbină cântece la modă, arii\* din opere\*, dansuri\* de mare circulație. V. *Uvertură*. (I.R.)

**poziție 1.** Modul în care un instrumentist ține un instrument cu coarde și arcuș și apucă arcușul. În evoluția tehnicii vl. s-au distins diferite școli determinate de maniera de apucare a arcușului (germ., fr., belgiană și rusă). 2. Situația provizorie

a mâinii stânga, în evoluția sa de – a lungul tastierei (v. limbă). O **p.** este delimitată de intervalul de cvartă\* dintre degetele 1 și 4. Pornind de la **p.** întâia, în care degetul întâi produce sunetul imediat superior celui produs de coarda\* liberă, parcurgerea tastierei înregistrează prin deplasarea acestui deget 11–12 **p.** Ușurința și capacitatea de evoluare sigură pe tastieră se deprinde prin studiul temeinic a șapte **p.** și mai cu seamă a schimbului de **p.**, prompt, bine articulat, bine intonat. (G.M.). 3. Disponere a vocilor (2) în cadrul unui acord\*. Pentru armonia (III, 2) clasică, la patru voci, în care elementul constructiv unic îl constituie trisonul, sunt admise trei **p.**: *strânsă*, *largă* și *mixtă*. În **p.** strânsă, elementele acordului sunt apropiate unele de altele (în virtutea construcției în terțe\* a acordului); singura excepție o constituie, chiar și în această **p.**, distanța dintre bas și celelalte voci, care poate fi mai extinsă. În **p.** largă, elementele acordului sunt spațiate, fără a se depăși, între vocile superioare, intervalul\* de octavă\*; se spune că între vocile **p.** strânse nu se pot intercala alte elemente, în timp ce între acelea ale **p.** largi elementele intercalabile pot fi chiar în acord în **p.** strânsă. **P.** mixtă este o combinație a primelor două. **P.** acordului nu schimbă natura trisonului nici măcar în măsura în care lucrul acesta se întâmplă totuși în cazul răsturnării\*. ■ O accepție particulară a noțiunii, vizând caracterul melodic, este raportul dintre bas și sopran. În virtutea componentei

acordului aflate la sopran, **p.** poate fi la octavă (*a*; *d*), la terță (*b*; *e*) sau la cvintă\* (*e*; *f*; *g*; *i*). (G.F.)

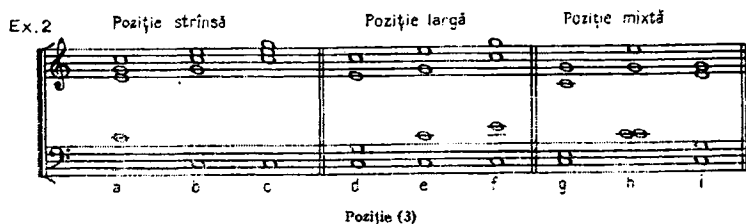
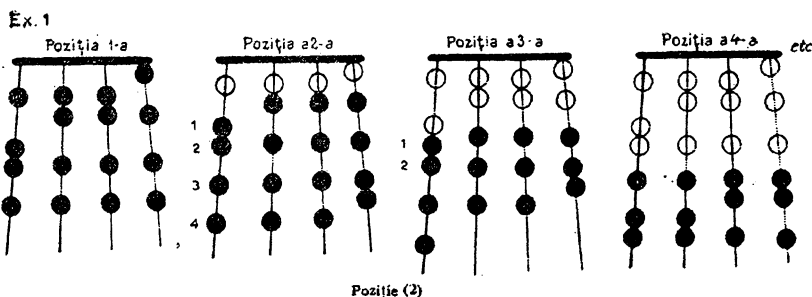
**praecentor** (cuv. lat. „întâiul cântăreț”; fr. *pré-chantre*), în bis. cat., cântărețul care conduce cântarea și intonația (I, 3). Era uneori și director al unei *maîtrise*\*. Are un rol asemănător protopsaltului\*. (G.F.)

**prag auditiv**, valoare minimă la care vibrația\* unui corp poate fi percepută ca sunet\* (resp. 16 Hz\*, 1/16 secundă). **P.** diferențial este minimum-ul diferenței perceptibile dintre două valori ale stimulilor auditivi. V. *auz* (1, 2).

*Bibliogr.*: Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig, 1863; 1913; Reinecke, H.-P., *Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*, în: *Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Heidelberg*, III, Heidelberg, 1964; Winkel, Fr., *Vue nouvelle sur le monde des sons*, Paris, 1963; Daniélou, A., *Sémantique musicale*, Paris, 1966; Ogden, R.M., *Hearing*, New York, 1924; Stevens, St. S., Loring, J. G.C., and Cohen, D., *Bibliography on Hearing*, Cambridge, 1955.

**preambul**, introducere (2) (ca parte de ciclu (1, 2) în muzica instrumentală), cu sau fără legătură tematică, cu restul lucrării muzicale. (I.R.)

**precipitando** (cuv. it. „precipitând, grăbind”), indicație de tempo (2) prin care se cere obruscă grăbire a mișcării. (B.C.)



**predeterminare.** Termenul are în muzică foarte multe accepții referindu-se la actul componistic și având implicații directe în stilistică. Privită abstract, p. se extinde la toate nivelele muzicale, de la microstructura sonoră până la macrostructură (v. structură), fiind și un instrument de analiză a stilurilor\* componistice. Condiția abstractă presupune determinarea unui fenomen sonor (înțeles în sens larg), precedat de cauze sau rațiuni imediat anterioare aceluia fenomen. Practica a dovedit că această determinare, imediat anterioară, ține de organizarea și legile sistemului în care se încadrează muzica, bunăoară de legile care guvernează structurile în afara timpului, de actul ales (în muzica aleatorică\*), sau de latura intuitivă (în unele muzici improvizatorice\*, care ignoră chiar și actul ales). Acest lucru s-ar traduce în practică prin multitudinea situațiilor în care se determină fenomenele muzicale (și care diferă de la compozitor la compozitor). Un exemplu comun l-ar constitui legile și traseele armonice în armonia (III, 2) tonală (astfel determinarea treptei\* a VI-a în legătură cu celelalte trepte care o premerg în toate situațiile dintr-o lucrare sau din întreaga creație a unui compozitor). Deși legile sunt restrictive, prezintă multiple situații concrete definind unele stiluri și chiar personalități muzicale. Tocmai p. legăturilor armonice poate descrie caracteristica unui stil sau preocuparea pentru un anume aspect armonic propriu muzicii unui compozitor, fiind totodată și un instrument de comparație foarte util în stilistică. Exemplele pot fi extinse la multe alte nivele muzicale, cum ar fi predeterminare a formei în funcție de limitele naturii unor obiecte sonore\* (deci de posibilitățile lor) ceea ce constituie și corespondența dintre micro și macrostructură, sau predeterminarea unor concepte estetice în funcție de grupul etnic căruia îi aparține creatorul – problemă ce atinge nivelul socio-cultural etc. (H.Ș.)

**pre loc (pe loc)** 1. Joc\* popular românesc, de bărbați sau mixt, întâlnit în zona Oravița (jud. Caraș-Severin). Este o variantă a brăului\* bănațean vechi (bătrân) și se joacă în semierc cu brațele pe umeri. Are ritm asimetric 7/16 –



– și mai multe variante (I, 1)

melodice; mișcarea este vioaie cu pași mărunți și arcuiți pe primul timp (1, 2). 2. Joc pop. românesc, de cuplu, întâlnit în Câmpia Banatului (jud. Timiș). Se joacă în formație de „perechi în linie“ cu partenerii situați față în față ținându-se simetric de

ambele mâini. Are ritm binar\* și mai multe variante melodice; mișcarea este rapidă cu pași mărunți executați pe loc și cu mici deplasări bilaterale. Face parte din grupa ardelenelor (1) nesincopate. (C.C.)

**prelucrare**, transformare într-un anumit grad a unui material muzical „dat“, potrivit unor norme componistice variate și având mai multe finalități practice: 1. Desfășurarea pe un *cantus firmus*\* sau pe o temă\* *ostinato*\* – deci în condițiile păstrării identității modelului – unei forme\* polif. (ex. *misa* (2) /-parodie/, *motetul*\*, *preludiul* (1)-coral, *passacaglia*\*, *ciaccona*\*, *frottola*\*, *folia*\*). 2. Edificare a unei compoziții (1), de obicei miniaturale, pe baza unui cântec pop., în care identitatea modelului rămâne mai mult sau mai puțin intactă. În condițiile unei muzici omofone\* (destinată de regulă corului\*), vocea (2) purtătoare a melodiei-model este cea superioară. V. și *rapsodie*. 3. Parafrază\*. 4. Fantezie (2). 5. Transcripție (1). 6. Aranjament\*. ■ Dacă în ev. med. diferite modalități de modificare a materialului muzical preexistent – inclusiv în cazul parodierii, mai târziu al parafrazării – nu cunoștea nici o restricție (cel mult obligativitatea respectării, la una din voci, a c.f.), iar în Renaștere\* și în baroc\* apropierea, în diferite grade, a unei idei muzicale, era frecventă (Monteverdi-Schütz; Bach-Vivaldi; Händel-Scarlatti), interdicția preluării unei idei frizând plagiatul – în ciuda licențelor pe care le favorizau tocmai formele specifice romantismului\* [p. (3,4,5)] – se reglementează prin dreptul de autor (extins până la 50 de ani de la moartea compozitorului); deja barocul și, pe deplin, clasicismul\* menționau în cazul temei\* cu variațiuni sursa ideii generatoare. V. *incipit* (II); *citat muzical*; *improvizație*; *variație* (1); *variantă* (I, 3). Echiv. germ.: *Bearbeitung*. (G.F.)

**preludiu** (< lat. *praeludium*; it. *preludio*; fr. *prélude*; germ. *Vorspiel*) 1. Scurtă improvizatie\* care precede execuția unei piese vocale, instrumentale, vocal-instrumentale sau oficierea unei ceremonii religioase, având o dublă funcție: aceea de a-i „acorda“ pe interpreți prin fixarea tonului de bază [v. *intonatie* (I, 1)] și aceea de a crea un „montaj psihologic“ propice receptării mesajului muzical ce urmează să fie transmis. Până în sec. 16, termenul de p. a avut numai această accepțiune. În sec. 17 piesele instr. care, în acest context, nu aveau o scriitură polif. de fugato\* erau

denumite **p.** ■ În serviciul religios protestant, intonarea coralului\* era precedată de un **p.** – *coral* (germ. *Choralvorspiel*) fie improvizat („a preludia“ = a cânta liber, a improviza), fie consemnat în partitură\*; cel din urmă, utilizând o mare varietate de procedee omofone\* și polif., a conturat **p.**–coral al lui J.S. Bach. 2. Începând din a doua jumătate a sec. 16, numele a desemnat, **p.** ext., piesa muzicală care prefațează fuga\*, suita (I, 1), cantata\*, opera\* etc. În acest sens, **p.** este sin. cu introducerea (2) (*entrata, entree\*, intrada\**) sau chiar cu uvertură). Spre sfârșitul sec. 17, **p.** devine numele obișnuit al primei părți din suita instr. (pentru laută\*, clavicin\*, orch. etc.). În principiu, arhitectura **p.** nu este canonizată, el putând adopta forma de lied\* bi- sau tripartit, de *sinfonia\** it., uvertură fr. etc. **P.** care preced fugile și tocatele\* de orgă sau clavicin ale lui J.S. Bach au, de cele mai multe ori, forma suită, cu evoluția tonală obișnuită la dominantă\* sau la relativă\* majoră\*. 3. Începând din sec. 19, numele este atribuit, printr-o ext. și mai largă, și unor piese muzicale de sine stătătoare, indicând asupra dimensiunilor reduse și a libertății formale a acestora. **P.** de operă sau de suită pentru orch. capătă și ele o oarecare autonomie, putând fi executate și independent de context; prin emanciparea lor se naște **p. simfonie**. **P.** pentru pian sunt grupate uneori în cicluri (I, 1), „construite“ pe baza opozițiilor dinamice\*, de caracter (v. caracter, piesă de) etc. dintre piesele componente. În epoca modernă au compus **p.** (instr. sau simf., independente sau în cicluri) Chopin, Debussy, Rahmaninov, Skriabin. În muzica românească: Enescu, I. Dumitrescu. (S.R.)

#### preludiu-coral v. preludiu (1).

**prestissimo** (cuv. it. superlativul lui *presto\**), indicație de tempo (2) ce desemnează cea mai rapidă mișcare în muzică. (B.C.)

**presto** (cuv. it. „iute“), indicație de tempo (2) ce desemnează o mișcare rapidă, mai repede decât *allegro\**; deseori mișcarea ultimei părți dintr-o sonată\* sau simfonie\*. (B.C.)

#### priceas[t]nă v. chinonic.

#### prices[t]niar v. chinoniar.

**primadonă** (< it. *prima donna*), prima cântăreață a unui teatru de operă. Termenul apare prin sec. 17, când femeile au fost admise pe scenă. În sec. 18–19 orice trupă [v. ansamblu (I, 1)] avea câte două **p.**: *prima donna assoluta* și *prima donna*

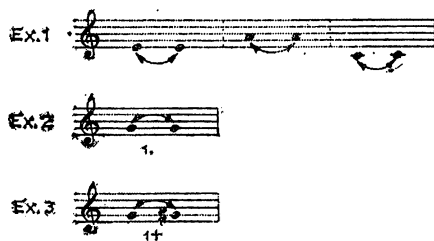
*altra* sau *seconda donna*, corespunzătoare rolurilor obligate\* din dramaturgia de operă\* a vremii. Astăzi, **p. ext.**, cântăreață celebră de operă.

*Bibliogr.*: Edward, R.S., *The Primadona. Her History and Surroundings from the 17<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century*, Londra, 1888, 2 vol.; Weismann, A., *Die Primadonna*, Berlin, 1940. (E.Z.)

#### prima prattica v. musica mensurata; monodie.

**primaș**, nume ce se dă în părțile Transilvaniei conducătorului unei formații\* instrumentale (taraf\*), el fiind totodată și purtătorul melodiei principale. Mai întotdeauna, **p.** formației este un violonist. (L.B.)

**primă** (< lat. *prima* „cea dintâi“) 1. Cel mai mic interval \* posibil în muzică format între două trepte\* de aceeași înălțime“, adică format prin repetarea notei date (ex. 1) (v. unison). **P.** se notează cu cifra 1 și poate fi de două feluri: **p. perfectă** (ex. 2) și **p. mărită** (ex. 3) având o mărime de 1 semiton\* cromatic. Se notează 1+2. Treapta\* întâia la o treaptă dată, la un sunet dat. 3. Vocea (2) cea mai acută a unei categorii de instr. sau a vocilor (1) umane, care execută partea, – uneori cea mai importantă – a țesăturii muzicale (*soprană p., tenor p., vl. p. fl. p.* etc.). (M.M.)



Primă (1)

**primiceri** (BIZ.), (< gr. sg. *πριμικήριος*, lat. *primicerius*), cântăreți care, câte unul la fiecare strană\*, urmau imediat după domestic\*. Se numeau astfel pentru că de la **p.** începea numărătoarea cântăreților. (S.B.B.)

**primo** (cuv. it. „primul“) v. *secondo*; *volta* (1, 2). **principale** (cuv. it.) 1. obligat\*. 2. V. *concerto grosso*; *orgă*; *mixtură* (1); *plein jeu*.

**pripeală** (< sl. *припе́ло, pars hymni ecclesiastici величания и припе́ла, припе́ль*). Cf. Fr. Miklosich, *Lexicon palaeoslovenico-graeco-*

latinum, Viena, 1862–1865, p. 678), verset care însoțește cântarea unui psalm\* sau a unui imn (1). Echiv. gr. *acrotelevtion* (ἀκροτελεύτατον). V. *stih*. (S.B.B.) (D.S.)

**pripeale** (< sl. *припеала*, v. pripeală), stihiri\* scurte, alcătuite de Filothei Monahul de la Cozia (în pragul anului 1400), care se cântă pe stihuri alese din psalmi (adaptați de Nichifor Vlemmides, 1197–1272): se cântă după polieleul\* sărbătorilor domnești, ale Maicii Domnului și ale sfinților cuvioși și mucenici mai însemnați. Din numărul inițial de stihuri s-au reținut pentru fiecare sărbătoare numai câte șase stihuri. Sin.: *veliceanii*; *veniceanii*; *venicarii*; *mărimuri*, (S.B.B.)

*Bibliogr.*: S. Teodor (= Simedrea, Tit), *Filotei monahul de la Cozia imnograf român*, în: Mitropolia Olteniei 6, 1954, p. 35. (D.S.)

**priveghi** (în folc. rom.), cântec ceremonial funebru, cu arie de răspândire redusă la Transilvania de S, întâlnit sporadic, în jud. Năsăud și Cluj, parțial în N Moldovei. Este executat în grup, de femei „numite“ (care nu sunt rude ale mortului), la miezul nopții. Moștenire a unei străvechi culturi autohtone (probabil geto-dace) p. are o tematică profană, exprimată în versuri de o mare expresivitate și frumusețe. Temele poetice sunt variate dar perfect cristalizate, intervențiile interpretelor fiind minime: cearta cucului cu moartea, rămasul bun de la rude („strigă moartea la fereastră“), vama, cocoșdaiul (unele cântece poartă acest din urmă nume sau „cântecul ăl mare“). Maica Domnului scrie morții cu cerneală, plecarea rudelor după carul funebru pentru a ruga mortul să mai rămână. Din punct de vedere structural, cântecele aparțin unui strat arhaic: melodii silabice, (rareori folosesc melisme\*), material sonor redus la pentacordie (v. pentacord) minoră, formă de două, rar trei, rânduri melodice\*, cu cadență (1) interioară pe 1 sau 2 (A<sub>2</sub> B<sub>1</sub> A<sub>c</sub>; A<sub>1</sub> B<sub>2</sub> etc.); în formele contaminate cu melodica altor genuri (de ex. în ținutul Pădurenilor, Hunedoara), forma este mai amplă. Unele teme sau motive poetice („călătoare“) se întâlnesc, puțin modificate, și în alte cântece ceremoniale funebre. V. *bocet*; *cântecul bradului*; *Zori*.

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., „Ale mortului“ din Gorj, Buc., 1936; acclăși, *Despre bocetul de la Drăguș*, Buc., 1932; Cocișiu, Il., *Folclor muzical din jud.*

*Târnavă Mare*, Sighișoara, 1944; Comișel Emilia, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor*, Buc., <sup>2</sup>1964; Bârlea, O., *Cântecele rituale funebre din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, Anuar, Muzcul de etnogr. al Transilvaniei pe anii 1966–1970, Cluj, 1971; Densușianu, O., *Flori alese din cântecele poporului*, Buc., 1920; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964. (E.C.)

**priveghier**, (BIZ.) volum ce cuprinde cântări de la priveghiere (slujbă are unește vecernia\* de utrenie\*, la sărbătorile mari). (N.M.)

**proceleusmatic** (< gr. *προκελευσματικός*, din *κέλευσμα*, „îndemn, poruncă“, „cântec cadentat al conducătorului vășlașilor“), (în prozodia\* antică) picior (1) metric format din 4 silabe scurte. (A.M.)

**prochimen** (< gr. *προκεείμενον*), stih\* dintr-un psalm\* care precede citirea pericopei apostolice la liturghie\*. (N.M.) P. care se cântă la liturghie înaintea citirii Evangheliei se numește de obicei *aliluiar* (ἀλληλουϊάριον), deoarece este precedat de cuvântul ἀλληλουϊα; p. care precede citirea Epistolei se numește p. τοῦ Ἀποστόλου. Cel care se cântă la vecernie, după εἴσοδος, este numit p. τῆς ἡμέρας sau εἰσπέρας π.

*Bibliogr.*: Baumstark, A., *Die Messe im Morgenland*, Münster, 1906, p. 92; Clugnet, L., *Dictionnaire grec-français des noms liturgiques en usage dans l'Église grecque*, Paris, 1895, p. 127–128; Hintze, G., *Das byzantinische Prokeimena-Repertoire. Untersuchungen und kritische Edition*, Hamburg, 1973 [Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft IX]. (D.S.)

**programatică, muzică** ~, orice muzică simfonică sau instrumentală al cărei conținut expresiv este asociat – prin intenție declarată a autorului sau prin tradiție – de o sursă concretă de inspirație: fapt de viață, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filozofică etc. Noțiunea pune în discuție ideea conținutului muzicii și a alimentat, îndeosebi în sec. 19, disputa dintre adepții muzicii „pure“ (v. absolută, muzică) și promotorii unei muzici a reprezentărilor. Estetica muzicală contemporană a stabilit distincțiile necesare între programatism și conținutul muzicii. Contribuțiile unor gânditori români conțin idei prețioase care se înscriu pe coordonate astăzi aproape unanim acceptate. „Muzică pură nu există. Orice muzică are un motiv literar, poetic, dramatic,

filozofic. Numai un adevărat muzician transferă un astfel de motiv\* în motive muzicale apte de a fi tratate exclusiv conform legilor artei muzicale. Bunele poeme\* simf. și-au dedus forma numai din particularitatea virtuților inerente ideilor lor muzicale“ (D. Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, Buc., 1933, p. 323). „Muzica are o capacitate foarte limitată de a suscita imagini vizuale. Muzica de acest fel este valabilă numai în măsura în care se construiește pe structuri foarte solid implantate într-o logică pur muzicală“ (P. Bentoiu, *Imagine și sens*, Buc., 1971, p. 94). Socoțită adeseori drept o creație a romantismului“, p. își întinde rădăcinile până în Prerenăștere. Numeroase compoziții cu caracter imitativ mărturisesc despre ambiția din totdeauna a muzicianului de a stabili puncte de contact între arta sa și realitatea înconjurătoare. În această tendință figurativă se înscriu lucrări de Jannequin, Costeley, Claude Le Jeune, Lassus etc., și chiar apariția unor forme compoziționale [v. *caccia*; ecou (III)]. Muzica imitativă, descriptivă, care constituie o linie particulară a programatismului, își prelungește existența în se. 16 și 17, cu o deosebită eficiență în școala fr. (Couperin, Rameau, Daquin). În aceeași perioadă, Vivaldi scrie seria de concerte pentru vl. și orch. „Anotimpurile“, încercare de conciliere a rigorilor formei\* muzicale cu intenția programatică. Sensul superior al programatismului a fost enunțat în 1807 de Beethoven, în celebrul moto al *Simfoniei pastorale* „Mai degrabă evocare a sentimentelor decât pictură“ Puternicul accent pe care unii romantici și școlile naționale l-au pus asupra p. este nuanțat de această viziune nouă; reinterpretarea profundă a inspirației extramuzicale prin datele construcției sonore. Din acest moment, ambițiile imitative și descriptive sunt tratat abandonate în favoarea formulărilor prin imagini muzicale de sine stătătoare. Sec. 19 este perioada de maximă înflorire a genului: Berlioz (*Simfonia fantastică*),

Liszt, creatorul poemului simfonic, piesă de formă liberă, propice p. orchestrale (*Preludiile*, *Tasso* etc.), Musorgski (*O noapte pe muntele pleșuv*, *Tablouri dintr-o expoziție*), Smetana (Ciclul de poeme simfonice *Patria mea*), Richard Strauss (*Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *O viață de erou*, *Simfonia Alpilor* etc.), Debussy (*Preludiu la „După amiază unui faun“*, *Marea* etc.), Ceaikovski – care în uverturile\*-fantezie\* *Romeo și Julietta*, *Francesca da Rimini* – a căutat să concilieze marea formă muzicală cu „dramaturgia“ programului literar – sunt numai câteva dintre marile nume ale muzicii universale care au ilustrat p. O variantă simf. a p. descriptive este tabloul simf. Genul este bogat în creații valoroase și în muzica românească; cităm câteva lucrări aparținând lui G. Enescu (*Suita sătească* și *Suita pentru vl. și pian* „*Impresii din copilărie*“), A. Alessandrescu (*Acteon*), M. Jora (*Suita Priveliști moldovenești*), M. Negrea (*Suita „Prin Munții Apuseni*), D. Gheciu (*Pe Bucegi*), A. Mendelsohn (*Poemul Prăbușirea Doftanei*), Th. Rogalski (*Două schițe simfonice*), Al. Pașcanu (*Poemul Carpaților*), D. Bughici (*Poemul Evocare*), P. Bentoiu (*Poemul Luceafărul*), Th. Grigoriu (*Variațiuni simfonice pe un cântec de Anton Pann*) etc. „Programul“ unei lucrări muzicale rămâne o punte posibilă între intenția eventuală a compozitorului și fondul apercetiv al ascultătorului, o poartă prin care se pătrunde în muzică, dar nu un capăt de drum. „Identificarea“ programului nu constituie și recepționarea semnalului emis de opera muzicală, a cărei succesiune de imagini se constituie într-un sistem propriu, intraductibil în cuvinte. (R.G.)

**progresie** (fr. *progression*; germ. *Sequenz*; engl. *Sequence*; it. *sequenza*), sintagmă muzicală constituită prin juxtapunerea\* unei sintagme melodice, armonice, polifonice) de nivel interior cu una sau mai multe reluări transpuse (v. transpoziție) ale sale. În structura unei p. se disting;





*modelul*- sintagma repetabilă ale cărei dimensiuni variază în genere între 1/2 și 4 măsuri\* – secvențe (II, 2) – reluările transpuse ale modelului – și *pasul p.*, intervalul\* ascendent sau descendent, în genere constant, care separă modelul de secvența întâia și secvențele între ele. **P.** este utilizată ca procedeu de construcție tematică, evoluție sau dezvoltare\* în special în lucrările muzicale preclasice, clasice, romantice. După constanța lor tonală, **p.** se clasifică în „tonale” (ex. a) și „modulatorii” (ex. b). **P.** tonală conservă tonalitatea (2), afirmată prin model, precum și cantitatea intervalelor melodice sau/și armonice din care acesta se constituie, modificându-le eventual doar calitatea; **p.** modulatorie menține cantitatea și eventual calitatea intervalelor melodice sau/și armonice propuse prin model, părăsind însă tonalitatea inițială. **P.** armonică se mai numește și *marș armonic*. Sin. *Secvență* (II, 1). (S.R.)

**progressive-jazz** (cuv. engl. „jazz progresist”), termen desemnând în S.U.A., în anii 1940, orice formă a jazzului\* ce înceară o reînnoire a manierii de improvizație\* sau a stilului orchestral tradițional (ex. orch. Stan Kenton). Unii consideră jazzul *be-bop*, *cool*, *West Coast* și *free*, ca aspecte particulare ale **p.** în Franța, termenul are o nuanță peiorativă. (M.B.)

**prolatio** (cuv. lat. „extindere”) 1. În cântarea gregoriană (v. gregoriană muzică), termen indicând executarea însăși a melodiei. 2. În sistemul metric medieval: a) inițial (sec. 14), indica diversele împărțiri ritmice din care rezultau cele 5 valori\*: *maxima\**, *longa\**, *brevis\**, *semibrevis\** *minima\**. b) ulterior (și acest sens tardiv s-a păstrat până la jumătatea sec. 16), indica subdivizarea notei *semibrevis*, care la rândul ei putea fi ternară\* (**p. maior**, „majoră”) și binară\* (**p. minor**, „minoră”). V.: mod (III); *musica mensurata*; *proporție* (II). (A.M.)

**prolog**, secțiune de sine stătătoare care precede o lucrare muzicală, de obicei o lucrare dramatic-muzicală (operă\*) având rol expozitiv sau rezumativ. **P.** lui Canio din opera *Paiațe* de Leoncavallo, un *arioso\**, reprezintă de ex., introducerea scenei cea mai importantă a acestei opere. (I.R.)

**prooemium** (cuv. lat. < gr. προοίμιον) 1. Introducere, prefață, preludiu\* instrumental. ■ În *Kitharodia\** elină, un imn (1) de invocare a zeului, precedând un cântec epic. ■ În sec. 16, denumire, de inspirație umanistă, a unei piese instr. cu

caracter de preludiere, într-o formă\* liberă. 2. V. *condac* (Cl.L.F.)

**propedie** (BIZ.) (< gr. προπαίδεια [*propaideia*], de la προπαίδεύω [*propaidevo*] „a da o învățătură pregătitoare, o instrucție preliminară”), „introducere” în teoria și practica psaltichiei (v. bizantină, muzică); carte cuprinzând denumirile și semnificația neumelor (semnelor) muzicale [v. notație (IV)]. **Prima p.** în lb. română este ms. rom. 61 BAR, scrisă de Filothei Jipa la 1713. La sfârșitul sec. 17 și în sec. 18 aceste manuale aflate în unele mss. gr. din BAR poartă diferite denumiri ca: (BAR gr. 923); *Introducere asupra semnelor muzicale bisericești* (102); *Introducere în muzica bisericească* (622); *Introducere în muzica psaltică* (1096); *Introducere asupra semnelor psaltice* (648 și 661); *Scurtă introducere despre muzica bisericească* (649). Uneori aceste manuale sau mici gramatici muzicale sunt intitulate Γραμματικὴ τῆς μουσικῆς (*Gramatică muzicală*), Γραμματικὴ τῆς ψαλτικῆς τέχνης (*Gramatică a artei psaltichiei*) etc. În sec. 19-20, **p.** au luat diferite alte denumiri ca: *Didascalia teoretică și practică a muzicii bisericești* (Dionisie Fotino); Ἐισαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς μουσικῆς τέχνης (*Introducere în teoria și practica muzicii bisericești* de Chrisant de Madit, Paris, 1821), *Theoriticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musichiei bisericești* (Macarie Ieromonahul, Viena, 1823); Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς (*Marele theoreticon al muzicii* de Chrisant, Triest, 1832); *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* (A. Pann, Buc., 1845); *Prescurtare din bazul muzicii bis.* [...] (A. Pann, Buc., 1847); *Mică gramatică muzicală teoretică și practică* (A. Pann, Buc., 1857); *Principii elementare ale muzicii bis.* [...] (Oprea Dumitrescu, Buc., 1859); *Gramatica* [...] (Neagu Ionescu și I.B. Sburan, Buzău, 1875); *Scurtă teorie elementară* (Gh. Ionescu, 1891); *Gramatica muzicii bis.* (Neagu Ionescu, Buc., 1897); *Idem* (N. Ionescu și N. Severeanu, Buc., 1897); *Teoria principiilor elementare de muzică bis.* [...] (Lazăr S. Ștefănescu, Buc., 1897); *Curs elementar de muzică orientală* (N. Severeanu, Buzău, 1900); *Extrat din teoria muzicii eclesiastice* [...] (I. Zmeu, Buc., 1903); *Gramatica* [...] (Dimitrie C. Popescu, Buc., 1908); *Principii de muzică bis. orientală* (I. Popescu-Pasărea, Buc., 1942); *Gramatica muzicii psaltice* (Gr. Costea, I. Croitoru și N. Lungu, Buc., 1951); *Notația și ehurile*

*muzicii bizantine* (Grigore Panfăru, Buc., 1971); Aceste „gramatici“, „introduceri“, „propedii“, „enhiridii“ sau „teoreticoane“ s-au bucurat de largă răspândire și întrebuintare pe întreg teritoriul României. V. *papadichie* (1). (S.B.B.)

**proporțio** (cuv. lat. „raport“), dans\* secund într-o pereche de dansuri (ex. pavană\* – gagliardă\*; allemandă\* – courantă\*), în măsură ternară\* și un tempo (2) relativ rapid, spre deosebire de dansul prim, binar\* și lent. Melodic și armonic, dansurile erau foarte asemănătoare, astfel încât în partiturile\* fr. (cele tipărite de P. Attaignant), al doilea dans nu mai era notat ci indicat doar prin mențiunea a *double emploi*; partiturile germ. conțin doar indicația *tripla* (exp. eliptică de la p. tripla). Această asociere constituie unul dintre germanii suitei\*. V. *double* (Cl.L.F.)

**proporție** (lat. *proportio* „raport“). În expresia sa cea mai simplă, ca raport între două cantități, inclusiv între două numere (în matematică, egalitate a două rapoarte  $a/b = c/d$ , redată și prin relația  $a \cdot d = b \cdot c$ ), p. își găsește, corespunzător unor necesități fundamentale de ordine, importante aplicații în muzică: 1. 1. Diviziune (6) aritmetică, geometrică, armonică. 2. (în muzica greacă\*) Deducere a intervalelor\* din interiorul octavei\* prin p. (diviziune) armonică. Aceasta și-a găsit aplicarea în procedeul „superdiviziunii“ (gr. *ἐπιμόριος λόγος*; lat. *proportio superparticularis*), potrivit căruia numărul mai mare îl întrece pe cel mai mic cu o unitate:  $(a+1)/a$ . Prin diviziune arm. iau naștere din octavă următoarele intervale: 2:1 (octava) = 3:2 (cvinta) 4:3 (cvarta) etc. Rând pe rând, speciile acestei *proportio superparticularis*, până prin sec. 15, se numesc: *proportio dupla* (2:1), *sesquialtera* (1) sau *hemioia* (1) (3:2), *sesquitercia* sau *epitrita* (4:3). ■ Cercetarea naturii intervalelor și a devenirii lor în funcție de p. numerice constituia pentru pitagoricieni o știință opusă armoniei (1). Preocupările acestora se reflectă și în geometria clasică, în care p. muzicală este considerată ca parte a științei p. în genere. Astfel, în scrierea sa principală, *Stoicheia* („Elemente de geometrie“), Euclid se ocupă, în cărțile V, VII și IX, de p. muzicale, iar o altă scriere a acestuia, *Katatome kanonos* („Împărțirea canonului“), un manual sistematic al teoriei pitagoreice, stabilește 20 de teoreme, dintre care primele nouă se referă la raporturile muzicale ale

dreptelor, iar altele două la intervalele muzicale (așa cum erau ele produse pe monocord\*). 3. Simetria\*, înțelesă ca echilibru al p. și considerată ca „un caz particular al acestora“ (H. Weyl), privește, pe de o parte, elementele de formă\* (macrostructura) și pe cele din sânul formațiilor monodice\* și multivocale\* (microstructura), iar pe de alta, valorile\* cantitative sau accentice ale ritmului\*, toate în funcție de o axă (imaginară) de simetrie\*. Teoriile mai noi (G. Massenkeil) le consideră reale numai pe cele din domeniul temporal al ritmului, celelalte fiind doar „proiecții pe hârtie“ (deși se ignoră prin aceasta acțiunea în muzică a legii echilibrului, un anume instinct al spațiului\* în care se materializează în și prin psihologia\* percepției toate procesele ritmic-temporale dar și intonaționale (1, 2). 4. Secțiune de aur\*. II. (în *musica mensurata*\*) Modalitate de stabilire a măsurii\*, respectiv a tempo(2)-ului, prin fracțiile 2/1, 3/1, 3/2, 4/3 sau invers 1/2, 1/3, 2/3, 3/4 și multe alte fracții. Într-un sens, p. determină valoarea în raport cu cea imediat anterioară; de ex. 3/1 înaintea de *integer valor* („valoare medie“) anterioară imprimă o mișcare de trei ori mai mare [3 *breves* (2) = 1 *brevi*]; dimpotrivă, 1/3 imprima o rărire corespunzătoare a mișcării (1 = 3). Într-alt sens, p. determină același raport al valorilor într-o voce (2) concomitentă [ex. cu tenorul (3)], ce are indicat respectiva *integer valor*. P. 2/1 (*dupla*) și 2/1 (*subsesquialtera*) stabilesc o *prolatio* (2) *minor* [*mensura* (2) *imperfeta*], una pentru *brevi* și cealaltă pentru *semibrevis*\* și, invers, p. 3/1 (*tripla*) și 3/2 (*sesquialtera*) stabilesc o *prolatio maior* (*mensura perfecta*). Un rol improtant juca și proporția hemioia [v. hemioia (2)]. V. *double*; *notație* (III, 1); *proportio*; *punctum* (2). (G.F.)

**proposta** (cuv. it. „expunere“) v. **antecedent**; **subiect**.

**propoziție**, termen utilizat de unii muzicologi (de orientare riemanniană) cu sensul de semifrază (antecedentă\* sau consecventă\*). (S.R.)

**proprium misae** (cuv. lat.) v. **misă** (1).

**prosa** (**ad sequentiam**) v. **secvență** (I, 1).

**prosodie** (BIZ.) (< gr. [τὸ] προσόμοιον, de la adj. προσόμοιος, ος, ον, „aproape asemenea“, „analog“; cf. Platon, *Sofistul*, 267 a), melodie tip pentru unele cântări [v. și formulă (I, 3)]. P. poate vehicula și texte diferite, cu condiția ca acestea să aibă aceeași construcție cu textul original (să fie

izosilabice și homotonice). Fiecare dintre cele opt ehuri\* își are p. sale, care se însemnează deasupra imnelor (1) care trebuie cântate, întocmai cu p. indicată. Până la notarea lor, melodia fiind cunoscută din tradiție, p. erau un mijloc mnemotehnic de cântare a stihurilor\*. Sin: *asemănândă; podobie. V. automelă; irmos. (S.B.B.) (D.S.)*

*Bibliogr.: Ὁρθοδοξικὴ καὶ ἠθικὴ ἐγκυκλοπαιδεία 10 (1966), p. 663 [N.B. Tomadakes]; Mitsakes, K., Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία, I, 1971, passim; Wellisz, E. A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1961, p. 275; Popescu-Pasărea, I. Podobiile celor opt glasuri, după A. Pann, Buc., 1940.*

### protocanonarh v. canonarh.

**protopsalt** (BIZ.) (< gr. πρωτοψάλτης [*protopsaltis*], „cel dintâi dintre cântăreți“; fr. *préchantre*), psalt principal, ce stătea în vechime în mijlocul bisericii, între *corul\** din strana\* dreaptă și cel din strana stângă, începând și conducând cântarea. Prin funcția sa, avea și atribuții didactice, inițiindu-i pe învățacci în cântarea bis. și tipic. În bis. Patriarhiei din Constantinopol, p. se numea cântărețul din strana dreaptă (v. domestic). (S.B.B.)

*Bibliogr.: Rhalles, K., Περὶ τοῦ ἀξιωματοῦ τοῦ πρωτοψάλτου, in: Πρακτικὰ ale Acad. din Atena, XI, 1936, p. 66–69; Zhishman, J., Die Synoden und die Episkopalämter in der morgenländische Kirche, Viena, 1867, p. 168; Darrouzès, J., Recherches sur les ὁφφίλια de l'Église Byzantine, Paris, 1970; Beck, H.G., Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich, München, 1959, p. 113; Laurent, V., Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin, Paris, 1963, vol. V, p. 110 și urm. (D.S.)*

**proxim** (BIZ.) (< gr. πρόξιμος [*proximos*]), cântăreț subordonat canonarhului\*, care conducea în vechime cântarea canoanelor (2), semnalând la timp începutul cântării. (S.B.B.)

**prozodie** (< gr. προσωδία). 1. Accentuarea naturală a cuvintelor în vorbire. Respectarea p. este una din preocupările de bază ale compozitorilor de muzică vocală\*, neconcordanța dintre accentele (III, 9) melodiei și cele ale versului\* fiind resimțită ca o stângăcie. Există și cazuri când o accentuare „pe dos“ e menită să creeze efecte speciale (ex. Honegger, *Ioana pe rug*, scena a IV-a: *cóchon* în loc de *cochón*). 2. Disciplină a teoriei literare care studiază structura

versurilor (nr. silablor, distribuirea lor în unități conform cantității sau accentelor etc.). Sin.: *metrică (2). V. greacă, muzică. (A.M.)*

**psallete** (cuv. fr.) v. **maîtrese**.

**psalm** (< gr. ψαλμός, numele unui instrument cu coarde acompaniator; lat. *psalmus*; it. *salmo*; fr. *psaume*; engl. *anthem\**), gen al muzicii religioase, cântec bazat pe texte biblice atribuite lui David. P. erau cântece de slavă, cu caracter imnic. Ele se psalmodiau\* în cadrul cultului iudaic (în sinagogi), reprezentând o declamație\* muzicală apropiată de cânt, desfășurată monotone pe un ritm liber, determinat de accentele (1) tonice ale textului. În ebr. se numeau *mizmôr* (de la *zmr* = „a tăia, a diviza sunetele, a modula“; p. ext. înțelegându-se și a cânta acompaniindu-se la un instr.). Aceste cântece formau o culegere de 150 p. care a fost preluată și de cultul creștin. În traducere gr. și lat. *mizmâr* a devenit *psalmos* sau *psalmus*. În bis. ortodoxă, p. au fost traduși în l. gr. și reuniți în cartea de cântece denumită *Psaltire*. La începuturi, această muzică p. era notată în semiografia efonetică [v. notație (IV)]. Bis. Catolică a preluat p. în limba lat., fiind executați (ca și în cultul ortodox) de coruri (inițial monodice\*). Din dialogul corurilor s-a instituit practica *antifoniei\**, iar din dialogurile soliști și cor aceea a *responsorium\**-ului [v. și antifon (I–II)]. Odată cu dezvoltarea tehnicii polifonice\* (sec. 14), pe textele p. au fost compuse motete, iar stilul concertant\* al sec. 16 introduce acompaniamentul\* instr., alături de vocile (1) purtătoare ale melodiilor cu text. Compozitori renumiți ai diferitelor epoci au compus muzică pe textele p. (G. P. de Palestrina, O. di Lasso, J.S. Bach, Fr. Schubert, J. Brahms, M. Reger, I. Stravinski, ș.a.), multe dintre lucrările lor devenind piese de concert. (M.M.)

**psalmi izbrani** (cuv. sl. „psalmi aleși“), grupări de versete alese din Psaltire de către Nichifor Vlemmidis (1197–1272) și astfel orânduite încât o grupă să formeze un „psalm“\* destinat să fie cântat la polieleul\* unci anumite sărbători. (S.B.B.)

**psalmodie** (gr. ψαλμωδία), (în general) cântarea unui psalm\* într-o manieră monotone, pe un „singur ton“ (*recto tono\**). Mai importantă în bis. cat. decât în cea ort., p. urmează regula consacrată a păstrării tonului de recitare, îmbogățit însă printr-o prefigurare a sunetelor apropiate, prefigurare ce este proprie fiecăreia dintre cele trei secțiuni ale psalmului: *initium\**, *mediatio*, sau *pausa* și

*terminatio* sau *punctum* (ex.). Începând cu sec. 9, aceste secțiuni adevărate formule (1, 3) – au fost puse în legătură cu modurile (1, 2) ev. med. occid. Tonul de recitare se numește *tenor* (4), *tuba* sau *tonus currens* și reprezintă „dominanta” respectivului mod: *initium* și *finalis* se axează pe sunete diferite; *mediatio* – care leagă cele două secțiuni principale ale psalmului – reprezintă un fel de semi-cadență (1). La o prelungită intonare a *tenor*-ului (în prima parte), tonul vecin imediat inferior acestuia, primește denumirea de *flexa*. Antifonul (II), cu rol de refren \*, delimitează secțiunile dar stabilește și *finalis*-urile (v. finală) modurilor. • P. *antifonală*, forma cea mai simplă de p., este cântată de două coruri sau de un solist și un cor (v. *antifonie*). Antifonul\* revine la începutul și sfârșitul oricărui vers. P. *responsorială*\* este mai dezvoltată și mai bogată din punct de vedere melodic (mai ales *initium* și cadența finală; tonul de recitare se schimbă periodic și poate fi întrerupt prin cadențe interioare). Acestei forme dep. îi aparține și *tractus*, o p. monopartită, cu melodică sa extrem de melismatică\* ce elimină refrenul (antifonul). (G.F.)

373 sau 378), în *Novela* a III-a a lui Iustinian (527–565) etc. Canonul 15 al Sinodului din Laodiceea (360) stabilește că „în bis. se cuvine să cânte numai canonicestii p., cei ce suie pe anvon și cântă după membrană” (διδασκάλου). V. protopsalt. (S. B. B.)

**psalterion** v. *harfă*.

**psalterium** v. *Hackbrett*.

**psaltică**, **muzică** v. *bizantină*, **muzică**.

**pseudo-instrumente** v. **instrumente** (1).

**psihologie muzicală** (< gr. ψυχή, „suflet” și λόγος, „cuvânt, discurs, știință”; echiv. germ. *Musik-, Ton-, Gehör-, Hörpsychologie*), disciplină a muzicologiei\*, care studiază domeniul trăirilor afective specifice creației, interpretării și receptării valorilor artistice muzicale. P. se fondează științific pe fizică și fiziologie, încadrându-se în psih. culturii sau artei, ca parte a psih. generale dar și pe estetica muzicală\* care a generat-o istoric, alăturându-se în cadrul acesteia sociologiei artei și filozofiei. • Dacă în estetica muzicală antic. se pot găsi numai elemente de psih. (Platon, Aristotel și în special Aristoxenos), referințe clar psih. apar în sec. 15 la Tinctoris (*Tractatus de musica*), care definește *consonanța\** și *disonanța\**

The image shows three staves of musical notation in a single system. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics "Ef - fun - de frangeam et concludo adversos eos". The second staff contains "qui me per - se - quuntur dia animae meae solus". The third staff contains "tu - e e - go sum". The notes are simple dots on a five-line staff, representing a simplified musical notation.

Psalmodie

**psalt** (BIZ.) (< gr. ψάλτης [*psaltis*], „cântăreț”), cântăreț (2) care cânta psalmii\*, urmaș al cantorului\* sinagogal în bis. ortodoxă. Încă în bis. primară, p. se deosebea, prin funcția sa exclusiv muzicală, de *anagnost* (ceteș sau lector), căruia îi era rezervată doar citirea unor părți din cărțile conținând numai texte. În Orient, p. se numeau și *ipovoleis* (gr. ὑποβολεῖς; *lat. monitores* sau *inspiratores* „povăuitori”) pentru că, la cântarea psalmilor, poporul la anumite versuri le răspundea sau termina versul. Mărturii despre rolul psaltților se găsesc în: liturgia\* atribuită lui Marcu (sec. 1), constituțiile apostolice (sec. 3), la Efreem Sirul (m.

calitativ, prin senzația agreabilă sau dezagreabilă. Sec. 18 descoperă valoarea sentimentului. Kant, Hegel, Schonpenhauer contribuie în studiile lor de estetică la accentuarea elementului psih. În sec. 19 se remarcă efortul de constituire a unei estetice științifice experimentale, bazată pe fiziologie, psih. și sociologie. După Eduard Hanslick (1825–1904), considerat ca întemeietorul esteticii moderne autonome, Helmholtz, Carl Stumpf (1848–1936) ș.a. își orientează cercetările spre p. auzului (1, 2) muzical. Gustav Fechner (1801–1887) în *Vorschule der Aesthetik* (1875), caută redarea expresiei cât mai exacte a proceselor psihice declanșate de elaborarea și perceperea operei de artă.

Wilhelm Wundt (1832–1920) creează în 1879 la Leipzig primul laborator de psih. Constituirea p. propriu-zise se atribuie lui Ernst Kurth (*Musikpsychologie*, Berlin, 1931), care studiază funcțiile psih. care stau la baza audiției muzicale și natura „energiei” muzicale, fizice și psihice (v. energetism). Remarcabile sunt în prima jumătate a sec. 20 experimentele și lucrările lui Carl E. Seashore la Iowa (S.U.A.) și cele ale lui Géza Révész. În *Einführung in die Musikpsychologie* (Bern, 1946), Révész stabilește o legătură între știință și muzică, fizică și fiziologie, apoi între psih. și estetică, ocupându-se printre altele de psih. sunetului, a talentului muzical, de patologia concepției muzicale. B.M. Teplov studiază experimental *Psihologia aptitudinilor muzicale* (Moscova, 1947), iar Raoul Husson fundamentele psiho-fiziologie ale muzicii (Paris, 1953). Dar subiectivitatea trăirilor muzicale, efectele psih. profunde ale muzicii cer metode introspective sau reflexive. Este ceea ce își propune *estetica psihologică*. În educația muzicală considerentele de ordin psih. își fac tot mai mult loc. În introducerea la cartea sa *Les bases psychologiques de l'éducation musicale* (Paris, 1956), Edgar Willems, apreciind lucrările lui Révész și Kurth, afirmă importanța primordială a naturii elementelor fundamentale ale muzicii și a raporturilor lor cu natura umană, demonstrând că o artă ca muzica nu se poate baza numai pe psih. „cantitativă”, dacă avem în vedere valorile calitative, afective și intuitive ale ei. O mare diversitate de teorii și direcții de investigație îmbogățesc problematica esteticii muzicale moderne; pitagorismul, formalismul (Herbart, Fechner, Brenn), sentimentalismul (Delacroix, Alain), estetica empatiei (germ. *Einfühlung*) – proiectarea universului psihic în lumea operei (Lipps, Volkelt), energetismul\* (Kurth, Howard), intelectualismul (Riemann, Combarieu, Ch. Lalo), pozitivismul umanist (Alain), filosofia timpului (III) muzical (Bergson, Gisèle Brelet, Wiora). Gisèle Brelet în *Le temps musical* (Paris, 1949) dezvoltă pe larg problemele epocii moderne, subintitulându-și cartea „Eseu pentru o nouă estetică a muzicii”. Un sistem de estetică autonom, cu o metodă marxistă de interpretare a fenomenului artistic, găsim la Georg Lukács (*Die Eigenart des Ästhetischen* – 1963, trad. rom., Buc., 1974). În istoria gândirii estetice românești primele afirmări ale conceptelor estetice apar la cronicari. Referindu-se în special la muzică trebuie să amintim aici și Cantemir (*Istoria ieroglifică*, 1705), care definește noțiunile de frumos, armonie, simfonie etc., într-o perioadă când nu se conturase încă estetica, apoi pe Cuclîn (*Tratat de estetică muzicală*, 1933),

care demonstrează expresivitatea spirituală a muzicii. Dezvoltarea psih. științifice, capabilă să analizeze cu mijloace și metode proprii resorturile psihice specifice ale creației, transmiterii și receptării valorilor artistice are ca rezultat conturarea psih. artei, respectiv a muzicii, ca o disciplină autonomă, care sprijină generalizarea esteticii, fără a i se substitui. ■ Reflectarea senzației auditive în conștiința omului produce stări afective care ies din domeniul științelor exacte. Momentul trecerii de la *fiziologie* la *psihic* este mult mai greu de precizat decât hotarul dintre *fizic* și *fiziologic*. În acest stadiu al evoluției fenomenului sonor au loc transformări calitative în direcția legătură cu natura emoțională a muzicii; începe acum să acționeze domeniul psihic propriu numai ființei umane, care percepe sunetele considerate nu izolat (ex. Pitagora și teoria sa matematică ce a inspirat și pe Platon, Euler, Kant, Hegel ș.a.), ci ca o relație sonoră, care înseamnă organizare, concepție, limbaj reunite în cadrul unei opere de artă (ex. Aristoxenos și teoria sa despre *melodie* ca o unitate sintetică cu valoare estetică, nu o sumă de sunete diferite; sau, în sec. nostru, E.G. Wolff – *Grundlagen der autonomen Musikaesthetik*, Strasbourg 1934 – care consideră intervalul\* ca elementul muzical specific, ca fenomen ireductibil bazat pe alianța indisolubilă dintre auditiv și psihic, ceea ce a dus la o autonomie a muzicii și esteticii. Afectivitatea considerată ca bază a întregii activități psihice umane trebuie definită în corelație cu examinarea psih. a celor trei ipostaze ale actului artistic muzical: creația (v. compoziție (I)), interpretarea\* și audiția. Specific pentru procesele afective este reflectarea relației dintre subiect – în cazul nostru compozitorul, interpretul sau auditorul – și obiectul sau situația care le-a produs, respectiv muzica. Aspectul subiectiv al acestor procese, caracteristic artei, e constituit de *trăirile afective*. Acestea pot fi cunoscute prin expresia emoțională a artistului și prin trebuința lui de a le comunica oamenilor. Bucuria, tristețea, frica, mânia etc. apar în diferite contexte, într-o mare complexitate și mobilitate. Cu cât trăirile sunt mai complexe, cum e cazul în muzică, cu atât este mai mare și participarea scoarței cerebrale, îndeosebi a celui de al doilea sistem de semnalizare. Muzica devine mijlocul artistic de exprimare și comunicare a stărilor afective. Afectivitatea are multiple forme cu trăsături specifice. *Dispozițiile* sunt stări afective de intensitate medie care caracterizează pe o perioadă de timp întreaga conduită a omului. *Emoțiile* sunt manifestări de durată relativ mică, cu o orientare precis determinată, care însoțesc orice act artistic. Cele

de intensitate medie au un efect dinamizant; cele de intensitate maximă pot produce „dezorganizarea formelor superioare de conduită sau anihilarea activității ca efect al epuizării rapide a energiei“ (Al. Roșca). *Sentimentele*, ca și pasiunile, sunt stări afective mai complexe și mai durabile, reflectând relațiile stabile dintre om și mediul social; fie morale, fie intelectuale sau estetice, sentimentele constituite manifestări specific umane, cu caracter social-istoric. Cele estetice apar pe baza percepțiilor estetice și sunt de maximă importanță în aprecierea operei de artă. *Pasiunile* implică în plus un impuls mult mai pronunțat spre acțiune. „Sentimentele și pasiunile canalizează viața noastră psihică pe direcții esențiale, spre formarea conștiinței și personalității umane, de unde rolul deosebit ce revine artei muzicale în a influența și direcționa asemenea laturi ale psihicului“ (Giuleanu). O formă mai cuprinzătoare, cu diverse stări afective, fin nuanțate și mult mai personale este *sensibilitatea*. Procesele afective au o influență și sunt la rândul lor condiționate și de alte aspecte ale activității psihice. Astfel se remarcă o interacțiune între afectivitate și procesele de cunoaștere. Gândirea este influențată pozitiv de emoțiile cu caracter stenic și cu intensitate medie; emoțiile puternice pot produce o diminuare a posibilităților de gândire. De asemenea, o strânsă relație se observă între afectivitate și motivație. La fel de important ca toate formele proceselor afective prezentate ne apare *intelectul*, posibilitatea de a observa și a cerceta opera de artă pe cale rațional-intelectuală. Fenomenul sonor în stadiul de act artistic se confruntă și cu *atitudinea volițională*, funcția psihică ce orientează conștient pe om spre îndeplinirea unui scop. Studiul aprofundat al acestor probleme trebuie să cuprindă o analiză amănunțită a proceselor psihice caracteristice fiecăreia din cele trei ipostaze menționate ale actului artistic muzical. Dacă în fiecare ipostază afectivitatea este prezentă, cel care are cel mai mult nevoie de ea e interpretul, care prin această stare psihică, corelată cu toate cerințele tehnico-artistice, reușește să transmită auditorului emoția și mesajul operei interpretate. Un handicap serios pentru interpretul deosebit de sensibil este *trecutul* – stare emotivă datorată adesea exclusiv imaginației, dar în general cu cauze fizice, afective sau mintale. Aici devine absolut necesară o autoreglare afectivă, prin orientarea spre alte obiective, prin dominarea sentimentelor negative cu sprijinul altora, pozitive. O problemă insuficient studiată până în prezent este psih. aptitudinilor muzicale. „Sisteme operațional stabilizate, superior organizate și de mare eficiență“ (Popescu-

Neveanu), aptitudinile în interacțiune dau naștere, pe o treaptă superioară, *talentului* – complex de dispoziții funcționale care mijlocesc performanțe deosebite și realizări originale. În artă îndeosebi, talentul presupune obligatoriu existența unei dotații ereditare, a unui mediu prielnic de dezvoltare, odată cu înclinația spre muncă și vocația, în general. Cele trei ipostaze ale actului artistic presupun și aici aspecte diferențiate.

*Bibliogr.*: Stumpf, C., *Tonpsychologie*, Leipzig, 1883–1890; Kurth, E., *Musikpsychologie*, Berlin, 1931; Seashore, C. E., *Psychology of Music*, New York și Londra, 1938; Révész, G., *Einführung in die Musikpsychologie*, Berna, 1946; Berna și München, 1970; Tjeplov, B.M., *Psihologia aptitudinilor muzicale*, Moscova, 1947; Husson, R., *La voix chantée*, Paris, 1960, trad. rom., Buc., 1968; Willems, E., *Les bases psychologiques de l'éducation musicale*, Paris, 1956; Thiel, E., *Sachwörterbuch der Musik*, Stuttgart, 1962; Roșca, Al., *Psihologie generală*, Buc., 1966; Giuleanu, V., *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Buc., 1975; Popescu-Neveanu, P., *Dicționar de psihologie*, Buc., 1978; Deutsch, D., *The Psychology of Music*, New York, 1982; Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H., *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbeck, 1994; Bruhn, H., *Gehör. Musikpsychologische Aspekte*, în: MGG (Sachteil), vol. 6, 1996. (G.B.)

**punct**, semn cu două întrebuniări în notația (1) muzicală actuală: **1. P.** poate fi pus la dreapta unei valori\* de note\* sau pauze\* pentru a-i prelungi durata\*. Se numește **p. de prelungire** și poate fi *simplu* (prelungeste durata notei cu 1/2 din valoarea ei), *dublu* (prelungeste durata notei cu 3/4 din durata ei), sau *triplu* (prelungeste durata cu 7/8 din valoarea ei). (ex. 1). **P.** de prelungire a duratei, în funcție de rolul pe care îl are în cadrul măsurii \*, poate fi **p. augmentativ** (ritmic) atunci când prelungeste valoarea unui timp binar\*, într-o măsură binară (augmentația valorilor binare), și poate fi **p. constitutiv** (metric, complementar) atunci când adăugat unei valori binare contribuie la formarea valorilor ternare\*, a metrilor temari (ex. 2). **2. P.** se poate pune deasupra sau dedesubtul unei valori de note. În acest caz el indică scurtarea valorii de notă cu 1/2, fiind echiv. cu *staccato*\*. [v. punctum (2)]. (ex. 3). (M.M.)

**punct de orgă** (fr. *point d'orgue*; germ. *Orgelpunkt*) v. **pedală** (2).

**punctualism** (< fr. *pointillisme*), procedeu care a rezultat din mai multe surse, respectiv: din repartizarea timbrală a liniei melodice prin

Ex. 1 punct de prelungire:

Ex. 2 punct augmentativ: punct constitutiv:

Ex. 3 punct de prescurtare: (staccato)

## Punct

*Klangfarbenmelodie*\* (care la Webern își găsește aspectul cel mai abstract), din pulverizarea sunetului (procedeu ce aparține artei raveliene) și din extinderea concepției seriale\* și a celei legate de calculul matematic aplicat în muzică (teoria mulțimilor, calculul probabilistic etc.), aspecte mai noi, care au reușit să impună **p.** ca importantă dimensiune stilistică și estetică a muzicii contemporane (bineînțeles pe lângă altele, care apar odată cu muzica lui Xenakis). În muzică, **p.** deși este legat de divizionism, presupunând o repartizare espasată și „izolată“ a sunetelor în spațiu (pe axa frecvențelor\*) și în timp, nu constituie o transpunere în arta sonoră a concepției pictorialilor neo-impresioniști (pentru care divizionismul reprezintă sursa mamă). Există și un decalaj oarecare în timp între **p.** pictural și cel muzical; iar numele, muzica și l-a luat mai curând de la „desenul“ sonor dispersat, asemeni punctelor în care ritmul\* complementar joacă un rol capital. Însă deosebirea față de pictură își află esența în viziunea estetică abstractă a muzicii care, sub aspect punctualist, apare, în multe situații, ca rezultat al unor programe de calculator (amintim că PRAT-ul realizat de compozitorul A. Stroe, la calculator, prezintă și o posibilitate de a imagina muzică punctualistă). În serialismul abstract, **p.** și-a găsit un teren fertil fiind unul din procedeele des utilizate (în lucrări de K. Stockhausen, L.Nono, P. Boulez etc.). (H.Ș.)

**punctum (punctus)** (cuv. lat. „punct“) 1. Neumă [v. notație (III)] provenită din reducerea accentului (1) grav și, alături de *virga*, unul dintre cele mai vechi semne neumatice. În funcție de notație și de epoca în care aceasta se înscrie **p.** indica, un sunet grav și scurt, fie pe o silabă, fie pe o melismă\*. 2. În notația (III) modală și în *musica mensurata*\*, **p.** avea roluri diferite: **p. materialis**, **p. quadratus** = notă pătrată; **p. divisionis** (punct de

dividere) = separă o *mensura* (2) *perfecta* de o alta de care putea fi legată:

**p. perfectionis** (punct de perfectare) = adaugă un timp unei note\* binare\* (rezultând trei timpi, deci o *mensura perfecta*; într-o *mensura imperfecta*, doi timpi); **p. demonstrationis** sau *reductionis* = determină sincoparea\*; **p. imperfectionis** = suprimă o *mensura perfecta* dată; **p. prolationis** = se plasează într-un cerc Osau semicerc C, pentru a indica *prolatio* (2) *maior*; **p. organicus** („punct de orgă\* – v. *pedală* (2)). ■ Punctul gol (cerc de mici dimensiuni) pus la dreapta unei *semibrevis*\* îi reduce valoarea (= *minima*\*; minorata). V. proporție (II). 3. (cu sensul de „sfârșit“), secțiune finală a psalmului\*; v. psalmodie. (G.F.)

**punte** (< it. *ponte*, *passaggio*; fr. *pont*, *transition mélodique*; engl. *bridge*, *passage*; germ. *Überleitung*), subsecțiune a formei de sonată\*, în cadrul expoziției\* și al reprizei\*, a cărei funcție este tranziția tonală și tematică între tema\* întâia și tema a doua. În majoritatea sonatelor anterioare lui Beethoven (la Ph. Em. Bach, Haydn, Mozart) tranziția tonală între cele două teme este efectuată de o coda\* melodică a primei idei. La Beethoven, **p.** se amplifică și se structurează astfel: a) o secțiune constantă tonal; b) o secțiune modulantă (v. modulație); c) uneori, expunerea unei teme proprii urmată de continuarea procesului modulatoriu până la atingerea tonalității (2) ideii secunde; d) *pedală* (2) pe dominantă\* tonalității celei de-a doua teme. În expoziție, **p.** efectuează tranziția la tonalitatea dominantei (sau a relativei\* majore), în timp ce în repriză, în secțiunea *b* se realizează o inflexiune modulatorie pentru ca în secțiunea *d* să se cadenteze [v. *cadență* (1)] pe dominantă tonalității inițiale. (C.A.B.)

# Q

**qanûn**, instrument vechi în lumea arabă [ce provine, probabil, din canonul (1) grecesc]. Are cutia de rezonanță\* plată, în formă de trapez, pe care sunt întinse cele 72 de coarde, câte 3 pentru fiecare sunet. Se cântă prin ciupire cu degetul arătător, care poartă un degetar având fixat la vârf un solz de pește cu care se pun în vibrație corzile. V. qanun. Sin.: *canun, kanon; monocord.* (L. B.)

*Bibliogr.:* Feldman, W., *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, [Berlin, 1996], p. 156-159. (D.S.)

**qin (gu qin)** [guqín (pinyin); ku ch'in (Wades-Giles)], vechi instr. cordofon chinezesc cu 7 corzi din familia lautei\*, asociat de numele lui Confucius (se numea și „instrumentul înțelep-

ților”). Denumirea completă este *gu* (= „vechi, antic”) *qin*, sau *qixianqin* („instr. cu 7 strune”). V. *ch'in; laută.* (D.S.)

**qîtar v. chitară (II, 1).**

**quadrivium** (cuv. lat.), termen apărut în sec. 5 d.Hr. care, în sistemul de educație medieval, desemna cele patru „arte matematice”: aritmetica, geometria, muzica și astronomia (spre deosebire de *trivium*, care desemna cele trei „arte retorice”: gramatica, dialectica sau logica și retorica). După cum se vede, în acest sistem, muzica nu era privită ca o artă, în sensul modern al cuvântului, ci mai degrabă ca o știință, bazată pe legi matematice și fizico-acustice. Q., și *trivium*-ul alcătuiau împreună cele șapte *arte liberale*. (O.G.)

**quadruplum** (cuv. lat. „în patru”) 1. Denumire lat. dată vocii (2) a patra în cadrul contrapunctului\*

2.

b. răsturnat: (ranversat)



la patru voci. Apare în sec. 12, odată cu dezvoltarea lucrărilor mensurale (v. *musica mensurata*). 2. Contrapunct ranversabil (v. c. punct răsturnabil) la patru voci (ex.). (M.M.)

**quartă** v. **cvartă**.

**quartet** c. **cvartet**.

**quasi** (cuv. lat. și it. [it. cuazi] „aproape, ca și”) 1. Cuvânt care ajută la nuanțarea unor indicații. Ex.: *andante q. allegretto*, „*andante* mai mișcat, aproape de *allegretto*”; *andante q. lento*, „*andante* mai rar, aproape de *lento*” etc. 2. Cuvânt ce intră în componența unor titluri. Ex.: Beethoven, *Sonata quasi una fantasia*, op. 27, nr. 2 („Sonata lunii”). (B.C.)

**quinta vox** v. **quintus**.

**quintă** (lat. *quintus* „al cincilea”, de la num. *quinque*, „cinci”) v. **cvintă**.

**quinterna** v. **chitară (II, 1)**.

**quintet** v. **cvintet**.

**quinti-clave** (cuv. fr.) v. **officleid**.

**quinton** (cuv. fr. [kentō]), tip de violină\* din sec. 17–18, de dimensiune mai mare, cu 5 coarde,

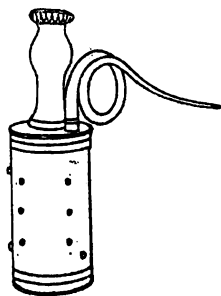
acordate (2) în *sol, do<sup>1</sup> mi<sup>1</sup> la<sup>1</sup> re<sup>2</sup>* sau *sol re<sup>1</sup> la<sup>1</sup> so<sup>2</sup>*. Era acționată fiind așezată în poziție verticală pe genunchii instrumentistului. (W.D.)

**quintus (quinta vox)**, denumire dată vocii (2) a cincea într-o lucrare polifonică pe cinci voci. Corespundea întotdeauna ambitusului (1) uneia dintre celelalte patru voci (*cantus, altus, tenor, bassus*), fără a reprezenta vocea secundă a vreuneia dintre ele. **Q.** mai apare și sub denumirea de *quincuplum* sau *pars quinta*. Sin.: *vagans* (2). V. *res facta*. (M.M.)

**quodlibet** (cuv. lat. [kvodlibet] „ceea ce place”), compoziție alcătuită din fragmente ale unor lucrări diferite (de obicei cu circulație mare) cu scopul de a pune în valoare virtuozitatea\* interpretului sau – uneori – cu scopul obținerii unui efect comic. Își are originea la începuturile polif. occid. (motetele\* sec. 13), dar voga a cunoscut-o în Germania sec. 17–18 (ex. ultima variațiune din *Goldberg-Variationen* de J.S. Bach este un **q.**). (I.R.)

# R

**Rabab (rabe; rabel) v. rebec.**



Rackett

**Rackett** (cuv. germ.; fr. *Cervelas*; engl. *Rackett* sau *Ranket*) 1. Instrument aerofon cu ancie\* dublă din sec. 16, de forma unui cilindru scurt (între 12–35 cm). Interiorul era confecționat din mai multe tuburi introduse unul în celălalt, astfel încât coloana de aer trecând prin ele să se prelungească de 8–9 ori față de mărimea cilindrului. Având 11 orificii pe cilindru, **R.** a fost confecționat în patru dimensiuni, în registru (**I**) de discant\*, t, b, și c. bas. Timbrul\*, voalat, avea o intensitate mică. 2. Denumirea din sec. 16 a registrului (**II**) de orgă\* cu tuburi închise (4', 8', 16'). (W.D.)

**radiodifuziune (muzica la ~)**. În programele posturilor de radio din lumea întreagă muzica ocupă un loc privilegiat. Mai mult decât discul\*, existența **r.**, completată în ultimele două decenii de televiziune, a produs mutații profunde în statutul social al muzicii. Omogenizarea treptată a cunoașterii prin democratizarea difuzării muzicii, proces istoric îndelungat și cu accentuate diferențieri naționale în funcție de tradiții, nivele culturale și, evident, de gradul de răspândire a **r.**, este consecința cea mai importantă. Majoritatea **r.** și-au constituit formații muzicale proprii pentru interpretarea repertoriului tradițional și a celui contemporan, original, măsura în care un organism de radio își asumă răspunderi pentru stimularea creației proprii fiind una dintre determinantele principale ale calității sale pe plan cultural. Aproape de la începuturi compozitorii au fost

interesați de nota specifică pe care o pot da creației muzicale tehnicile de captare și difuzare a sunetului (Ex. F. Lazăr, *Muzică pentru radio*, 1932 ș. a.). Îndeosebi în ultimele 2 decenii progresele obținute în această direcție, cum sunt procedeele de montaj, de tratare a înregistrării\* primare a sunetului, ca și producerea pe cale pur electronică (v. electronică, muzică) a unui „set” din ce în ce mai bogat și mai nuanțat de semnale sonore și-au găsit reflectarea imediată – dacă nu chiar prefigurată – în creații ale unor compozitori de seamă, unii lucrând asiduu în centre de cercetări create de **r.** (Paris, Köln, Milano etc.). Desigur, ideea de creație muzicală radiofonică nu se limitează la lucrările cu caracter experimental. RTV Română organizează în mod curent concursuri de creație în principalele genuri (**1, 2**) muzicale și participă la marile competiții internaționale specializate. Cu opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* de P. Benteoiu, RTV Română a câștigat în 1968 *Prix Italia*, cel mai important concurs mondial deschis exclusiv creațiilor muzicale cu specific radiofonic sau televizual. Preocupări în acest domeniu au de asemenea A. Stroe, A. Vieru, N. Brânduș, L. Profeta, M. Moldovan ș. a. (R.G.)

**radioelectrice, instrumente v. electrofone, instrumente.**

**Radleier v. chironda.**

**râga** (lb. hindi, „umor”), termen cu semnificație asemănătoare modulului (**I, 1**) grec, *dastagah*-ului persan și *maqam*\*-ului arab, care se aplică organizării melodice prin 15 calități ale sunetului, dintre care: „alegera” sunetului, modul propriu-zis, ritmul și formulele (**I, 3**) melodice asociate etc. Ca „model” melodic, **r.** este semnalată în muzica hindusă în sec. 9, punctul culminant al aprofundării sale teoretice și estetic-simbolice fiind atins în sec. 16 (când a fost reprezentată chiar și în miniaturi).

Din punct de vedere teoretic **r.** se axează pe un *finalis*\* fix, intervalele\* acestei scări având fiecare un sens expresiv precis, caracterul modului fiind la rîndul său suma concordanțelor și contrastelor dintre aceste intervale. Într-o **r.**, sensul ascendent și cel descendent al melodiei impun intervale diferite. În fiecare tetracord\*, un sunet este accentuat: cel din primul tetracord se numește *vădi* (vorbit), iar cel din al doilea *samvădi* (consonant). Modulurile **r.** având aceleași sunete constitutive dar accentuări interioare diferite ale acestora sunt considerate moduri diferite. Împărțite în **r.** masculine și *râgini* feminine, aceste modele – grupate în cicluri – au fost asociate simbolic (ca în mai toate culturile antice orientale) cu zilele și părțile lor (dimineața, amiaza, seara), cu lunile anului și cu anotimpurile etc. (G.F.).

#### raganella v. morișcă.

**ragtime** (cuv. engl. [ˈrægtaim]) 1. Denumirea unui anumit tip de piesă muzicală, apărută în Sedalia, Missouri, S.U.A., prin 1890, izvorâtă din fuziunea folclorului negru (*cake-walk, coon song*) cu muzica de dans a albilor (polcă\*, menuet\*, cadril\*, marș\*), de la care a împrumutat bazele melodice și armonice. **R.** era o muzică esențialmente pianistică, compusă, nu improvizată\*, și a fost difuzată întâi prin pianele mecanice (v. mecanice, instrumente; pianolă) și prin tipar; se compunea din 3–4 teme de 16 măsuri\*, de forma ABAB' legate între ele prin interludii (1) de 2–4 măs. Stravinski s-a inspirat din **r.** 2. Stil pianistic caracterizat prin execuția în tempo (2) mediu sau rapid a acestui tip de piesă muzicală, mâna sfîngă accentuând pe timpii (1, 2) tari o notă din bas (III, 1) și pe cei slabi un acord\*, în timp ce mâna dreaptă reproducea melodia sincopată\*, cu oarecare broderii\*. Împreună cu *blues*\*-ul și *negro spiritual*\*-ul, **r.** a fost unul din elementele constitutive ale jazzului\* primelor epoci. Promotor al stilului a fost Scott Joplin. S-au distins apoi Jelly Roll Morton, James P. Johnson, Willie Smith „The Lion”, ș. a. (M.B.).

#### Rahmentrommel (cuv. ger.) v. tamburină.

**rallentando** (cuv. it. „încetinind”), indicație de tempo (2) prin care se cere rădarea treptată a mișcării; abrev. *rall.* sau *rallent.* Sin.: *ritardando*\*. (B.C.)

**Ranger, orgă** ~ (cuv. engl.) v. electrofone, instrumente.

#### ranket (cuv. engl.) v. Rackett.

**ranversabil, contrapunct v. contrapunct răsturnabil.**

**rappresentativo, stile** ~ (loc. it.) v. *camerata florentină*.

**rapsod** (în Grecia antică), cântăreț profesionist ambulant, care intona sau recita în public fragmente din poeme epice. Li se atribuie meritul conservării și propagării poemelor homerice. (C.A.B.).

**rapsodie** (< fr. *rhapsodie*; engl. *Rhapsody*; germ. *Rhapsodie*), piesă instrumentală, în general de virtuozitate\* sau chiar concertantă\* specifică perioadei de cristalizare a școlilor muzicale naționale (sec. 19 – începutul sec. 20), constituită dintr-o succesiune de teme de proveniență populară. Preponderent monopartită, fără a avea o formă fixă (apropiată mai mult de fantezie\*), **r.** se bazează pe alternanța și contrastul cântec\*-dans\*, pe creșterea progresivă a tonusului muzical în planul mișcării dinamicii\*, orchestrației\* – dacă este cazul, al acumularii, uneori dezvoltătoare\*, variaționale\* sau contrapunctice\*, a elementelor tematice. Termenul **r.** își are originea în antic. gr. (ῥαψωδία), în intonarea de către rapsozi\* a unor fragmente din epopeile eroice, juxtapuse conform normelor tradiționale existente. În sec. 19, compozitorii școlilor naționale introduc în muzica cultă – prin intermediul **r.** – cîntecele și dansurile popoarelor cărora le aparțin sau ale altor popoare (Liszt: 19 **r. ungare**, **R. spaniolă**, **R. română** pentru pian; Lalo: **R. norvegiană**; Dvořák: 3 **r. slave** op. 45; Ravel: **R. spaniolă**; Enescu: 2 **R. române** pentru orch.; Bartók: **R. pentru pian și orchestră** și 2 **R. pentru vl. și pian**; Rahmaninov: **R. pe o temă de Paganini pentru pian și orch.**; Gershwin: *Rhapsody in blue* pentru pian și orch. (C.A.B.)

#### rarul v. feciorească (1).

#### raș[t] v. maqam.

#### ratchet (cuv. engl.) v. morișcă.

#### Ratsche (cuv. germ.) v. morișcă.

**rața** 1. Joc\* ritual, cu caracter imitativ, făcând parte din complexul călușului\*, în sudul Olteniei. Este legat de fertilitate și executat de 2 călușari (personaje centrale); în același timp restul călușarilor fac un joc simplu de acompaniament, bătând din palme, de câte două ori la începutul fiecărei fraze\* muzicale, și imitând strigătul raței. Ritmul este binar\* și mișcarea moderată. 2. Joc popular românesc, varianta de sârbă\*, jucat de bărbați, mai ales în Muntenia și Moldova. Se execută în semicerc cu brațele pe umeri și se

desfășoară la comandă cu figuri imitative (ascuțitul coasei, mișcarea de cosire, pieptănarea părului în oglindă, răsucitul mustății etc.). Are ritm binar și o mișcare vioaie. În Moldova mai poate fi întâlnit și sub denumirea *ofițereasca*. (C.C.).

**ravanastra (ravanstron)**, instrument popular răspândit în Orientul Îndepărtat (China, India etc.). Cele două coarde (pe care se cântă prin introducerea arcușului între ele) sunt întinse pe o tijă de lemn care pornește de la cutia de rezonanță\*; aceasta din urmă este formată dintr-un cilindru de lemn scobit, de dimensiuni nu prea mari, la care una din fețe este acoperită cu o piele de șarpe. În partea de sus, cele două coarde sunt prinse în două cuie de lemn, destul de lungi față de ele obișnuite. Se presupune a fi primul dintre strămoșii instr. de coarde occid. V. *violă*; *violină*. (L.B.).

**răcenița**, dans popular bulgăresc, solistic, de perechi și de grup, cu figuri variate (adesea improvizate), în măsura\* 7/16.

**răspuns** (it. *risposta*), în fugă\* expunere a temei\* la o altă voce (2) decât cea inițială, în interval de cvintă\* superioară, respectiv de cvartă\* inferioară. Echiv. lat. *comes* („însoțitor”). V.: *subiect*; *contrasubiect*; *consecvent*. (G.F.).

**răsturnare**, schimbarea ordinii sunetelor aparținând unui interval sau acord\*. **R.** se realizează prin trecerea unuia din sunete la octava\* superioară

corespunzătoare mărimii cantitative a intervalului dat și a celui în r. este egală cu 9 (ex. 3). V. *contrapunct răsturnabil*. **R. acordurilor** se realizează prin trecerea la octava superioară a notei fundamentale\*, la baza acordului rămânând terța\*. Aceasta se numește **r. I**. Continuând procesul de r., trecând terța la octava superioară, la baza acordului rămâne cvinta\*. Aceasta se numește **r. a II-a**. Dacă acordul este de 4 sunete se poate trece cvinta la octava superioară, la baza acordului rămânând septima\*. Aceasta se numește **r. a III-a** (ex. 4). (M.M.)

**rând melodic** (în folc. rom.), fragment melodic corespunzător unui vers (2). Se analizează, de obicei, sunetele cu care începe și se termină un r. [*initium*\* și *cadență* (1) secundară sau interioară]. **R.** se notează cu majuscule, care sunt diferite atunci când conținutul muzical al r. este variat; „v” pus în dreapta literei reprezintă un r. variat la repetare (Av) iar când sunetul de cadență al r. diferită, se adaugă un „c”. (Avc) = r. variat pe parcurs și la sfârșit) 1. A B Bv Bc = melodie formată din 4 r., al doilea repetat variat (Bv), iar al treilea variat numai la cadență (Bc). Se folosește și termenul „linie melodică”.

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, în: *Revue des études roumaines*, II, Paris, 1954; Bartók, B., *Cântece populare românești din comitatul Bihor*, Buc., 1913. (E.C.)

**DRĂGAICA**

Fiatra-Teleorman  
Em. Comișel

re - te - ze spi - ce - le (A-A-B-C)

#### Rând melodic

sau inferioară. **R. intervalelor** se poate produce atât în cadrul unei octave\* cât și în cadrul dublei octave în cazul intervalelor simple. Intervalele compuse pot fi răsturnate numai în cadrul dublei octave (ex. 1). Prin r., intervalele își schimbă calitatea: cele mici devin mari, cele mari devin mici, cele micșorate\* devin mărite\* iar cele mărite devin micșorate. Doar cele perfecte își păstrează calitatea (ex. 2). Suma cifrelor

**re**, în solmizația\* medievală este a doua silabă a hexacordului\* (în sensul lui *d\**, *g\** sau *a\**); în limbile romanice, corespunde lui *d* din limbile germanice și este treapta\* a doua a gamei\* diatonice\* ce începe cu *do\**. (A.J.)

**rebâb** v. **rebec**.

**rebec** (< arab. *rabâb*, *rebâb*; sp. *rabé*, *rabel*), instrument cordofon cu arcușul de forma arcului, de

origină arabă, cu 2–3 coarde, utilizat în Europa sud-vestică în sec. 11–15. Jgheabul capului, gâtul și corpul instr. erau confecționate dintr-o singură piesă de lemn. A fost înlocuit cu instr. care s-au dezvoltat din *cruth*\*. Echiv. fr. *rubebe* it. *ribeca*. (W.D.).

**recital**, manifestare aparținând genului muzicii de cameră\* (ex.: r. al unui solist; al unui instrumentist sau al unui cântăreț cu acomp. de pian). (I.R.).

**recitativ** (< it. *recitativo* de la lat. *recitare*, „a citi, a declama”; fr. *récitatif*; germ. *Rezitativ*), formă a expresiei muzicale proprie genurilor vocal și vocal-instrumental, rezultând din interferența declamației\* și a melodiei\* și caracterizată printr-o strânsă dependență internațională, ritmică și formală față de textul literar. ■ **R.** existent în muzica folc. se încadrează, din punct de vedere melodic, în două tipuri; r. *recto-tono*\* (intonare pe un singur sunet) și r. *melodic* (intonare pe un sunet principal, cu includerea treptelor\* alăturate sau a unor formule melismatice\*), iar din punct de vedere ritmic se încadrează în sistemele (II, 6) *parlando giusto* („măsurat”, în care proporția dintre duratele (1) constitutive rămâne constantă) și *parlando rubato* („liber”, în care duratele prezintă o mare libertate). În folc. românesc, r. este caracteristic pentru doină\* și baladă (IV). ■ În cultura europ. r. joacă un rol important în a) muzica bis. (bizantină\* și gregoriană\*) și b) în speciile genului vocal și instr.; opera\*, cantata\*, oratoriul\*. a) **R.** muzicii biz. poate fi apropiat de psalmodie\*. Cântul greg. cunoaște mai multe forme structurate pe r.: recitări, profeții, psalmodii și antiene [v. antifon (II)], *répons-uri*. Conform textului lat., r. este secționat în fraze și perioade\*, care debutează și cadențează prin formule (1, 3) melismatice tipice. b) În sec. 17, are loc procesul de cristalizare a operei\* cu cele două elemente constitutive: aria\* și r. Cel din urmă îndeplinește următoarele funcții: realizează conexiunea ariilor, conduce firul dramatic – fiind de obicei purtător de text epic – subliniază, prin contrast, caracterul cantabil al ariilor. **R.** *secco* desemnează r. acompaniat\* de un instr. cu claviatură\* (orgă\*, clavecin\*, pian\*). **R.** *accompagnato/strumentato* este un r. mai melodizat, acomp. inițial de un instr. de armonie (lută\*, clavecin\*, orgă) și de un instr. grav cu coarde și arcuș (violă gravă – v. violă) v. cel.; iar ulterior de orch. (v. *camerata florentină*).

Această ultimă variantă de r. poartă denumirea de *arioso*\*. **R.** generalizat al operelor lui Wagner provine din *arioso*. Unele lucrări instr. (la Bach – ex. 2, Beethoven, Liszt) și simf. (Beethoven) au momente de r. În sec. 20, Schönberg introduce maniera *Sprechgesang*\*-ului, iar Bartók preia r. *recto-tono* din folc. românesc. (C. A. B.).

**recitator**, interpret al secțiunilor declamate ale unei lucrări vocale sau vocal-instrumentale. Inițial desemna cântărețul cărui îi era rezervată partea narativă a textului în drama liturgică\*, sens extins și asupra „povestitorului” (în pasiune\*, evanghelistul) cantatei\* și oratorului\*. În sec. 17-18, r. era numit solistul\* unui ansamblu coral (v. cor). În muzica simf. și vocal-simf. a sec. 20, r. intervine în lucrare printr-oparte exclusiv declamată (în versuri sau proză). (C.A.B.).

**recorder v. flaut drept.**

**reco-reco**, instrument de percuție, o variantă de guiro\*. Este construit dintr-un tub cilindric din bambus, în care sunt montate două plăci cu nervuri, în relief, din material plastic sau lemn. Aceste suprafețe se freacă cu un cui de metal. (A.P.).

**recto tono** (cuv. lat. „sunet drept”) (GREG.), lectură sau recitare rectilinie pe o singură notă [*tenor* (4)], fără inflexiuni. V. psalmodie. (O.G.).

**recurență** (< lat. *recurrens*, de la vb. *recurro*; fr. *réurrence*), procedeu de expunere a unei idei muzicale într-o succesiune riguroasă a sunetelor ei componente, de la ultimul la primul sunet. Apărută în cadrul Școlii de la Notre-Dame (v. *Ars Antiqua*) ca un procedeu propriu canonului (4) (c. *cancricans* – lat.; c. *al rovescio*, c. *alla riversa* – it.), spre deosebire de canonul obișnuit, c. *per motum rectum* – lat.), r. este sin., în aceste situații cu *retrogradarea*\* (lat. c. *per motum retrogradum*). Aplicată, în combinație cu alte procedee, cum sunt inversarea\*, augmentarea\*, diminuarea\*, r. a fost larg cultivată de către reprezentanții școlilor neerlandeze\*, prelungindu-se în Renaștere\* și în baroc\*; nu a fost străină nici clasicilor, găsind însă o aplicare mai intensă în muzica contemporană (ex. Hindemith, *Ludus tonalis*). Dacă în formele contrapunctice\* este un element al imitației\*, fraza\* sau tema\* imitată putând fi recurentă (ex. Rondo-ul la trei voci nr. 14, *Ma fin est mon commencement* de Machault, în care vocea (2) înaltă este, de la mijlocul piesei, r. vocii mediane; Bach, *Canon a 2*

din *Musikalisches Opfer*), în muzica de tip omofon\*, devine element (frază\*) de compunere a teme – fie ea și tema de fugă\* (ex. Beethoven, *Sonata pentru pian op. 106*) sau a motivului\* (ex. nr. 1), pentru ca în cadrul seriei\* să constituie una dintre ipostazele acesteia. Unei serii recurente în plan melodic, îi poate corespunde o r. a întregului material polif.-armonic (ex. nr. 2). **R.** a fost aplicată ritmului\* de către Messiaen (procedeu prelungit apoi și asupra celorlalți parametri\* muzicali – v. dodecafonie); pentru acele ritmuri care, simetrice\* cu ele însele, constau, ca urmare a r., din aceleași elemente (semne), Messiaen a introdus termenul de „ritmuri non-retrogradabile” (ex. nr. 3).

*Bibliogr.*: Messiaen, O., *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Costère, Edm., *Pour une dynamique générale des harmonies musicales*, Paris, 1958. (G.F.)

**recviem** (lat. *requiem*) 1. Misa\* gregoriană\* funebă (lat. *missa pro defunctis*). Numele r. provine din textul inițial din introitus\* (*R. aeternam dona eis Domine*). Din misă, r. a reținut părțile principale, dar Gloria\* și Credo\* sunt eliminate, iar Alleluia\* înlocuit prin *tractus* (v. psalmodie), împreună cu secvența (1) *Dies irae\**, astfel încât părțile r. sunt: *introitus*, *Kyrie\**, *graduale* (1) (*R. aeternam...*), *tractus* (*Absolve Domine*), *sequentia* (*Dies irae*), *offertorium\** (*Domine Jesu Christe*), *Sanctus\**, *Agnus Dei\**, *communio* (*lux aeterna*). Succesiunea părților rămâne aceeași și în compozițiile polif. corale a *cappella* (sec. 15–16). 2. Începând din sec. 17, compoziție vocală cu acomp. instr. (orchestral), pătrunsă, în epoca basului continuu\*, de spirit concertant și de spiritul dramatic al cantatei\* sau oratoriului\*. Și acest tip păstrează, în general, părțile r. (1), dar compozitorii au îndreptat tot mai mult compoziția spre un gen (1, 2) independent, dându-i un caracter grandios, tragic, recules sau chiar programatic\*. Textul religios lat. al r. (1) este preluat și aici; rareori intervin adăugiri de texte aparținând altor părți liturgice (*Hosanna*, *Et incarnatus* etc.). **R.** celebre au scris Mozart, Berlioz, Verdi, Fauré. Alte lucrări de acest gen folosesc texte special concepute, într-o limbă modernă (ex. **R. german** de Brahms și **R. de război** de Britten, precum și **R. canticle** de Stravinski). (I.S.)

**reducție pentru pian**, transcrierea (2) unei lucrări muzicale concepută pentru un ansamblu\* mare (operă\*, oratoriu\*, simfonie\* etc), ce păstrează

cât mai fidel laturile esențiale ale respectivei compoziții, astfel încât să poată fi executată la pian\* (uneori pian la 4 mâini). **R.** servește de cele mai multe ori la punerea în studiu a unei lucrări ce implică un ansamblu vocal (cor\*, soliști\*), înaintea repetiției cu orch. Uneori r. se poate realiza direct, prin citirea simplificată la pian a lucrării. (I.R.).

**reed** (cuv. engl.) v. **ancie**.

**reexpoziție**, repetarea expoziției\* (marcată în partitură\* printr-o dublă bară\*) în forma de sonată\* clasică. În mod greșit identificată cu repriza\*.

**refren**, secțiune muzicală cu funcție tematică ce constituie punctul de plecare și de încheiere a unei forme\* bazate pe principiul alternanței (înțelegem prin punct de plecare ideea sau nucleul care generează muzica și implicit forma respectivă, nu neapărat prima secțiune a unei lucrări muzicale). Desigur, definiția nu cuprinde toate aspectele problemei dat fiind faptul că r. a apărut în foarte multe ipostaze, unele dovedindu-se excepții de la regulă. Astfel r. este atestat încă din cele mai vechi timpuri, martor rămânând folclorul\* ancestral, în care aspectul îi este de formulă (1). Prezent în cântecele tuturor popoarelor, se pare că s-a născut din cântarea alternativă, responsorială\* între un solist\* și cor\* (care susținea o replică, un scurt comentariu etc.). Alte teorii susțin originea lui din cântecul de joc\* ceea ce ar reclama o desprindere a ideii de r. de textul cântat. În fine, există și teorii care încearcă explicația originii din alte surse, cum ar fi cântecul de muncă, executat în grup (mișcarea ce trebuie efectuată simultan de toți lucrătorii), sau apariția r. dintr-un imbold poetic de bază în jurul căruia „se improvizează” și la care se revine în mod obligatoriu. Această ultimă concepție este prezentă, după unii teoreticieni, încă din antic. Cultivarea r. revelă un procedeu de adâncire a expresivității, a unei anumite idei, stări sau efect artistic (a se vedea imnurile (1) din literatura vechilor greci, precum și condacul\* biz.) ■ Muzica medievală europ. preia concepția din antic. punând totodată, din ce în ce mai mult, accentul pe formă. Astfel r., pe lângă funcția ideatico-expresivă, constituie și un pretext în construcția formală. Cultivarea r., în special în genurile de dans\* (cum ar fi forma de *rondeau\**), dar și în cele vocale a dat naștere unor forme muzicale de ce în ce mai complexe. Găsim r. la începuturile epocii medievale în muzica trubadurilor\* de la care ne-au

rămas rondo-urile ca forme strofice cu r. (*rondeau, rondellus, rotundellus, cantilena, cantilena rotunda*). O formă apropiată de principiul succesiunii dintre cuplet\* și r., care va deveni forma clasică de bază a rondo\*-ului, era, într-o perioadă mai târzie, alternața dintre comentariul instr., ce purta denumirea de *ritornel* [v. *riturnelă* (2)], și părțile vocale. În cazul pieselor de dans, principiul repetiției genera două modalități fundamentale de dispunere a părților: alternața și repriza\*. Relația muzică-text devine tot mai puternică. Succesiunea între cuplet și r. se reduce la început la schema: solo-cor (*carol\**, *estampida\**, *lai\** etc.). În unele dansuri fenomenul de repriză era uneori confundat cu ideea de r. [*ballata* – v. *baladă* (I, 1, 2), *vireleai\**, *rondeau* etc.]. Forma acestor dansuri era legată implicit de ceea ce oferea textul. ■ Barocul\* aduce o limpezire în sensul utilizării principiului alternaței, în care r. joacă rolul principal. Prototipul este *rondoul\* parizian* al lui Fr. Couperin „cel Mare” (le Grand). De asemenea, lucrările pentru clavicin\* ale lui Louis Couperin continuă același principiu deși formele utilizate nu poartă denumirea de *rondeau* ci de *ciaconă\**, *passacaglie\** sau *courante\**. R. lui L. Couperin păstrează, în majoritatea aparițiilor, caracterul de dans, periodicitatea și simetria\*. Dezvoltările și comentariile variaționale ale cupletelor conduc, în schimb, la legătura dintre formele cu r. și principiul variației (1). Se conturează astfel ideea de variațiuni (2) în jurul r. care rămâne cu funcție tematică de bază. Se cristalizează totodată una din caracteristicile spiritului vremii: monotematismul\* (promovat și de J. B. Lully, J. Ph. Rameau etc.). De ex., rondo-ul monotematic baroc cu patru episoade (A B A C A D A E A) rămâne un pilon principal în dezvoltările ulterioare pe care J. S. Bach, G. Fr. Händel și alții, apoi clasicii sau romanticii, iar în sec. nostru neoclasicii le vor ridica pe adevărate culmi. Importantă, în tot acest periplu al r., de la forma primară a simplei alternațe până la cele mai complexe construcții romantice și neoromantice de tipul rondo-sonată (de exemplu: ABAC/dezv./ABA) care reclamă îmbinarea de forme, rămâne funcția primordială pe care o joacă r., indiferent de contextul apariției. (H.Ș.) ■ (în folc. rom.) Fragment poetic și melodic, care amplifică forma unor genuri. După Brăiloiu sunt mai multe

categorii de r.: *pseudo-r.* (care nu are loc fix în melodie și înlocuiește unul sau mai multe rânduri melodice\*); r. *propriu-zis, regulat* (cu loc fix în melodie, având o structură binară\* și o dimensiune egală sau inegală cu versul) și *neregulat* (dimensiune identică sau diferită de aceea a versului, loc fix, dar structură diferită de structura versului (grupe binare și ternare\* sau numai ternare). R. se întâlnește aproape în toate genurile: mai rar în balade (IV) și în doine\* (cu excepția unor tipuri din Transilvania nordică). Textul r. diferă după gen (în unele genuri este asociat cu textul poemului, în altele este independent). Melodia r. este diferită de restul piesei, înrudită cu vreun rând melodic sau chiar identică. În unele genuri are funcție de invocație (în unele colinde\*, bocete\*, cântece de seceră, de nuntă), în altele constructiv-estetică: de amplificare a perioadei\* muzicale, de contrast, de adâncire a conținutului muzical, sau de cadențare (impune un alt raport cadențial sau revenirea la sistemul cadențial tradițional). Un loc aparte îl au r. versificate (sau strofice) care se deosebesc de celelalte r. prin: dimensiune (ajung până la 32 silabe), loc final, structură identică cu a versului sau diferită (conținutul poetic se modifică de la o strofă melodică la alta, după sensul acestora). Bogăția și diversitatea r. reprezintă geniul creator al poporului și atitudinea intens activă a interpreților. Unele r. sunt acceptate de colectivitate și devin permanente, altele, dimpotrivă sunt refuzate și rămân numai în repertoriul câtorva interpreți, ceea ce se observă, îndeosebi în cântecul liric [v. cântec (I) propriu-zis], cel mai apropiat de viața zilnică și cel mai maleabil.

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954, în trad. rom. în: *Opere*, I, Buc., 1967; același, *Le giusto-syllabique...*, în: *Polyphonie*, II, Paris, 1948, în trad. rom. în: *Opere*, Buc., 1967; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; același, *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare. Melodii cu refren: cântecul propriu-zis*, în: SM 6, 1970; Vicol, A., *Contribuție la studiul "structurii arhitectonice" a melodiilor cu refren*, în: *Rev. folc.*, 1963. (E.C.)

**regal** (< germ. *Orgelregal*) 1. Mic instrument de suflat cu claviatură\* (orgă portativă) cunoscut încă în sec. 11–12. Dar sub această denumire este

folosit între sec. 15–17. Spre deosebire de *positiv*\*, r. întrebuițează doar tuburi linguale, deschise și închise, confecționate din metal sau lemn de 8' [câteodată și de 4' și 16' – v. picior (2)], prevăzute cu ancii\*. O cutie mică, conținând camera de vânt, tuburile și două foale, ultimele acționate de o secundă persoană, se așează pe o măsuță. Instr. a fost folosit în bis., în cadrul muzicii laice, de dans, în muzica făcută în casă, iar în sec. 17 și pentru a susține basul continuu\* (*Orfeu* de Monteverdi). Dispare în sec. 18. V.: *Bibelregal*; *organo di legno*. 2. Denumire a registrelor (II) linguale cu pavilioane scurte, în cadrul orgii mari. Registrele proveneau din r. (I) și ansamblul lor era inclus ca instr. independent în cadrul orgii (sec. 16) în vederea unor execuții speciale. (As.P.).

**regens chori** (cuv. lat.), conducătorul unui cor bisericesc.

**regie muzicală**, punerea în acțiune spirituală și materială a unui text muzical, prin mijloace artistice specifice care, alături de elementele scenice, concură la realizarea reprezentanței. R. asigură trecerea unei vieți latente a textului scris la o viață concretă și actuală, aceea a scenei, încercând totodată să creeze unitate între interpreți\* și ambianță (aceasta din urmă prin scenografie: decoruri, costume, lumini), punându-i pe interpreți în relație constantă cu spațiul care îi înconjoară. Menirea ei este de a crea un organism viu pe scenă. R. are stiluri și procedee infinite variabile, în funcție de cunoștințele generale și experiența regizorului, de arta și meseria sa, de personalitatea și originalitatea talentului său. Ea poate deveni creație în măsura în care contribuie la ridicarea valorii expresive a textului muzical-dramatic așa cum a fost el conceput de autor. R. este implicată în primul rând în realizarea unui spectacol de operă\*, operetă\*, sau musical\*, dar este indispensabilă astăzi și spectacolelor de revistă, emisiunilor TV etc. R. în domeniul operei se deosebește esențial de aceea privind spectacolele în care muzica este adăugată textului literar doar ca „acompaniament” (muzica de scenă\*); participând în mod real la acțiune, muzica de operă impune regizorului o concepție preponderent muzicală, „partitura”, fiind, în primă și ultimă instanță, scopul oricărei acțiuni regizorale. În strânsă conlucrare cu celălalt factor esențial al realizării spectacolului, dirijorul (dacă cei doi creatori nu sunt reuniți într-una și aceeași

persoană), regizorul trebuie să sublinieze trăsăturile caracteriologice ale personajelor în dubla determinare muzicală (cântul) și teatrală (jocul de scenă), să țină seama de temperamentul artistic al soliștilor\*, de posibilitățile întregului ansamblu scenic (cor\*, corp de balet\*, figurație etc.). (C.S.)

**registrație v. organist; organo pleno; grand jeu.**

**registru** (it. *registro*; fr. *registre*; germ. *Register*; engl. *register*) 1. Set omogen de sunete muzicale delimitat, dintr-un spațiu mai larg [ambitus (I)], pe criteriul înălțimii (2) relative sau și al modului de emitere. Pentru precizarea unui r. oarecare este necesar să se stabilească a) repertoriul de obiecte sonore muzicale în cadrul căreia se operează delimitarea și sistemul de organizare pe care acesta îl presupune și b) criteriul pe baza căruia se efectuează compartimentarea pe r. Câteva ex.: scara generală sonoră (v. frecvență) sau ambitusul se divide, după înălțimea relativă, în r. *grav*, *mediu* și *acut*. R. considerate sunt relativ net delimitate în extremități; limitarea în diviziuni depinde însă de sistemul (II) intonațional care stă la baza scării muzicale, și deci și a r. Astfel, r. care presupune unul din sistemele de intonație netemperate (v. temporare) conține teoretic un număr infinit de obiecte sonore muzicale, pe când cel care se fondează pe unul din sistemele intonaționale temperate conține un număr precis determinabil de obiecte sonore. Diapazonul (3) cl. se împarte, după modul de emitere a sunetelor, în r. armonicelor\*, 1, 3 și 5, departajare coincidând aprox. cu cea operată pe criteriul înălțimii relative. În diapazonul vocii (I) umane se disting, după tipul de emisie, r. vocii „de piept” și r. vocii „de cap”. II. 1. (fr. *jeu*; germ. *Register*, *Stimme*; engl. *diapason*) (la orgă\* și, p. ext., la clavicin\*) Ansamblul tuturor sunetelor care pot fi emise de un set de tuburi construite pe aceleași principii, cu aceeași formă și din același material și aduse în stare de funcționare prin acționarea aceleiași (acelorași) manete. 2. (fr. *registre*; germ. *Registerzug*). Mecanismul prin care tuburile, coardele sau lamele r. (II, 1) sunt aduse în stare de funcționare. (S.R.)

**regula octavei** (fr. *règle de l'octave*; it. *regola dell'ottava*), procedeu de armonizare\* ce reunește într-o serie de acorduri\* mai ales funcțiile\* de tonică\* și de dominantă\* pe scheletul unei game\* majore\* în urcare și coborâre (există și o serie minoră\*). Inventată de către theorbistul Maltot, angajat al



Operei din Paris, r. avea drept scop realizarea aproape mecanică de către acompaniatori a bașilor (III, 1), sumar sau chiar deloc cifrați\* (ex.) (G.F.)

**relatio non harmonica** (cuv. lat. „legătură nearmonică”) v. **falsă relație**.

**relativă, tonalitate** ~ , tonalitate (2) aflată în raport de reciprocitate cu o alta, pornindu-se de la criteriul distanței de terță\* mică ce le separă tonicile\*. Una majoră\* iar cealaltă minoră\*, r. au aceeași armură\* (ex. *do major – la min.; re maj. – si min.; mi bemol maj. – do min.*). Suprapunând acordurile\* de T ale r., se constată existența în centrul acordului rezultat a intervalului de terță mare: *la – do – mi – sol*, ceea ce are o deosebită importanță în înrudirile dintre funcții\* (v. și polarism). Sin.: *paralelă* (1). (G.F.)

**Renașterea**. Epocă de înflorire culturală proprie îndeosebi țărilor Europei occidentale, apărută la sfârșitul evului mediu (sec. 14–16). Cuprinde în egală măsură științele, filosofia, literatura și artele, având drept trăsătură generală umanismul, ca reacție față de spiritul religios medieval. În domeniul artelor, R. se caracterizează prin tendința spre perfecțiune al cărei model a fost antic. greco-romană. R. muzicală este o perioadă stilistică bine determinată în evoluția acestei arte, reprezentând atât o culminație față de trecut, cât și o bază de dezvoltare a muzicii pentru sec. următoare. R. însumează toate cuceririle de până atunci ale tehnicii polif., pe care o duce la apogeu, realizând ceea ce în istoria muzicii poartă numele de „epoca de aur a polif. vocale”. Cele mai caracteristice genuri (1, 2) vocale polif. care ilustrează această epocă prin forme desăvârșite sunt: motelul\* și misa\* în muzica religioasă, chansonul\* fr. și madrigalul\* it. în cea profană. La făurirea tezaurului muzical al R. și-au adus contribuția mari personalități creatoare: Josquin des Prés, Orlando di Lasso, în *Țările de Jos*; Palestrina, Marenzio, Gesualdo da Venosa, Andrea și Giovanni Gabrieli, Monteverdi în *Italia* – cu mai multe școli: romană\*, venețiană\*, florentină; Janequin, Claude Le Jeune, în *Franța*; Tomas Luis de Victoria, în *Spania*; Dowland, Thomas Morley în *Anglia*; Hans Leo Hassler, în *Germania*. Deși R. s-a afirmat în muzică mai târziu decât în celelalte arte, atributele sale esențiale (laicizarea muzicii, ca expresie a suflului umanist, perfecționarea tehnicii polif., condiție a măiestriei artistice) au fost pregătite cu mult timp înainte. Astfel, *Ars nova\** (fr., cu G. De Machaut, și it., cu Fr. Landino) introduce în forme polif. genurile

laice de proveniență pop. [*ballata* – v. baladă (I, 1, 2) *rondellus\**, *virelai\**, *caccia\**], iar școala polif. franco-flamandă (v. neerlandeză, muzică) din sec. 15 (G. Dufay, J. Ockeghem, G. Binchois, J. Obrecht) ajunge la o deosebită virtuozitate a artei contrapunctice imitative\*. Pătrunderea tehnicii flamande în Italia a fost urmată de o influență reciprocă, contribuind la îmbinarea spiritului speculativ nordic cu melocitatea mediteraneană, fenomen caracteristic apogeeului R. Laicizarea muzicii s-a produs nu numai pe calea cântecului pop. ci și prin aceea a abordării unor texte din poezia cultă. Madrigalul it. recurge la versurile lui Petrarca și Tasso, iar chansonul fr. la cele ale lui Cl. Marot și P. Ronsard. Este de menționat tendința poezilor fr. ai Pleiadei de a reînvia metrul (3) antic, ceea ce a avut drept urmare o îmbogățire a creațiilor muzicale sub aspect ritmic. Imitarea antichității a dus însă și la consecințe mai profunde asupra evoluției muzicii în general. Datorită redescoperirii tragediei\* antice, la sfârșitul R., prin contribuția Cameratei florentine\*, apare opera\*, strâns legată de transformarea radicală a limbajului muzical datorită dezvoltării monodiei (2) acompaniate. Structura polif. de până atunci, formată din linii melodice suprapuse, este înlocuită printr-o structură armonică, constând dintr-o melodie principală plasată pe un suport acordic. Cadrul orizontal-modal de desfășurare a liniilor din țesătura polif. lasă loc cadrului vertical-armonic deschizând o nouă eră în dezvoltarea muzicii europ., cea a armoniei (III, 1) tonal-funcționale. Procesul de destrămare a polif. vocale la sfârșitul R. a fost determinat și de larga răspândire a diferitelor instr. de acomp. (laută\*, clavicin\*, orgă\*), care, preluând executarea muzicii plurivocale (v. multivocalitate), au acționat asupra ei printr-o simplificare a polif. în favoarea unei tratări armonice. Consolidarea noului stil armonic va evolua apoi, mână în mână cu tendința generală de instrumentalizare a muzicii, spre epoca barocului\* muzical. (L.C.)

**repercussa** (< lat. *repercussus*, „opus”) 1. În modurile (1, 3) medievale apusene, un ton central – de obicei cvinta\* -, având rol de recitare, și în jurul căruia se concentrează mișcarea și tensiunea fluxului melodic, în contrast cu rolul de repaus al *finalis\**-ului. Constituie sâmburele viitoarei dominante\* Sin.: *cursus*; *tenor* (4); *tuba*. V.: *confinalis*; *psalmodie*. 2. În fugă\*, dezvoltarea\* imediat succedentă expoziției\* (G.F.)

**repertoriu** (< fr. *répertoire* „listă-reper”) 1. Suma lucrărilor muzicale executate de un solist\* sau un ansamblu\*. Alcătuirea unui r. se face în funcție de preferințe, posibilități tehnice, afinități temperamentale și cerințe ale publicului. Există și o specializare în formarea unui r. (r. *național*, r. *tradițional*, r. *pe epoci*). (I.R.). 2. (în folc. rom.) Totalitatea producțiilor artistice (de muzică vocală, instr., dramatice, coregrafice) create și acceptate de popor. După funcție, conținut muzical și poetic, r. se grupează în următoarele categorii: r. *legat de viața de familie, de momentele importante din viața individului*: cântecele, jocurile, orațiile\* și strigăturile\* de nuntă, cântecul de înmormântare (bocetele\*) și cântecele funebre cu caracter ceremonial și ritual (cântecul bradului\*, zorile\*, cântecele de petrecut, de priveghi\* etc.); r. *legat de date calendaristice, de munca agrară și păstorească*, a. (în perioadă de iarnă): colindele\*, cântecele de stea, precum și cântecele și jocurile incluse în manifestările dramatice complexe (capra\*, teatrul profan și religios – v. irozi, - „junii”), b. (în perioada primăvară-vară): cântecele de seceră (cununa\*, Dealul Mohului\*, drăgaica\*, lazărul\*), cântecele de secetă, (caloianul\*, paparuda\*), cântecele de șezătoare; r. *nelegat de un prilej anumit*: cântecul (I, 1) propriu-zis (liric), doina\*, balada (IV) (cântecul bătrânesc), jocurile\* pop. (vocal și instr.), cântecele și jocurile de copii\*, genurile instr. „de ascultat” „când ciobanul și-a pierdut oille”). O categorie aparte o reprezintă r. *păstoresc* (v. și semnul (2)). În decursul timpului, pentru a corespunde nevoilor spirituale ale colectivității, r. se actualizează, prin suprapuneri de genuri (1, 3), prin eliminări ale unora dintre elemente etc.

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *La musique populaire roumaine*, în: *Revue musicale*, février-mars, 1940; același, *La vie musicale d' un village*, Paris, 1960; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.)

**repetiție** (< lat. *repetitio*) 1. *Semn de r.*, semn ce indică reluarea unui fragment dintr-o lucrare muzicală: :|| sau :|||. Expresia *dal segno* cere repetarea dintr-un loc marcat cu un semn (de obicei cu %). V. *da capo*; *abreviații*. 2. Pregătire a unui concert (1), recital\* sau spectacol muzical, execuție de probă (I.R.).

**repriză** (it. *reprise*; fr. engl., *reprise*; germ. *Reprise*, *Wiederkehr*, *Wiederaufnahme*), secțiune a

unei forme\* muzicale în care se re-expune un material tematic prezentat anterior: 1. Cea de-a treia secțiune a formei de sonată\* și de rondo\*, în care sunt reluate ideile muzicale din expoziție (1). În principiu, structura r. este analogă celei a expoziției cu deosebirea fundamentală a prezentării temei\* a doua în tonalitatea (2) lucrării. Finalul formei de sonată îl poate constitui o coda\* sau o dezvoltare terminală urmată de un grup cadențial. **R. redusă** sau concentrată comportă fie contragerea temelor (Beethoven, *Sonata pentru pian op. 2 nr. 2*), fie suprimarea uneia dintre ele (Haydn, *Sonata pentru pian în mi bemol major nr. 3*; Chopin, *Sonata pentru pian în si bemol minor*). **R. recurentă\* sau inversată** prezintă particularitatea reluării temei secunde înaintea primei teme (Mozart, *Sonata pentru pian în re major, K. V. 331* și *Sonata pentru pian și vioară nr. 3* – partea a III-a). **Falsa r.** este re-expunerea temei I (integral sau parțial) într-o altă tonalitate decât cea inițială, urmată de r. reală (Beethoven, *Sonata pentru pian op. 10 nr. 2*). În mod greșit identificată cu reexpoziția\*. 2. Secțiune finală a formei de fugă\*, în care se reafirmă tonalitatea inițială; r. poate fi tonală și tematică sau numai tonală. 3. Secțiune concludivă în forma *bipartită cu mică r.* – AB – realizată prin reluarea unei fraze\* (perioade\*) din A, cu rol cadențial (v. *cadență* (1)). V. *Lied*. (C.A.B.)

**Reproduktionsklavier** (cuv. germ.) v. **mecanice, instrumente**.

**requiem** (cuv. lat.) v. **recviem**.

**res facta** (loc. lat. „lucru făcut”), noțiune a polifoniei\* sec. 13 pentru vocile (2) pe deplin realizate și nu improvizate\* (total sau parțial) ca în organum\* sau discant (1). V.: *quintus*; *vagans*. (G.F.)

**responsorial, cânt** ~, cânt liturgic alternativ între oficiant și cor. Elementul individual (solistic) are posibilitatea unei îmbogățiri melismatice\* a cântului (v. și psalmodie) față de caracterul „plan” (v. și *cantus planus*) al corului. În aceasta rezidă, de-altfel, și deosebirea principală a r. față de execuția antifonică\*, cealaltă deosebire constând în generalitatea r. față de antifonia primară mai strâns legată de anume genuri (psalm\*, imnuri (1), mai puțin de antifoane (II)). *P. ext.* r. devine un *stil r.* sau *execuție r.*, aplicabile practicii muzicale sau unor genuri componistice care nu mai intră, istoric vorbind, în contextul original al noțiunii. (G.F.)

**reste(n)ul v. rustemul**.

**retorica muzicală.** Știință generatoare de tratate importante în Renaștere\* și baroc\*, reprezintă o latură esențială a compoziției din aceste epoci, mai ales prin sistemul figurilor retorice (v. figură, 2). Redescoperirea lucrării lui Quintilian, *Institutio oratoria* (1416) va conduce spre constituirea unei r.m. în sec. al 16-lea, ce va prelua modele din oratoria antică (îndeosebi Cicero, *De oratore*). De la retorica ant. lat., tehnică având un caracter pragmatic (de persuasiune oratorială a auditoriului), sec. ce succed vor pierde treptat acest pragmatism, păstrând doar noțiunile de alcătuire a unui „discurs frumos”. Așadar, din componentele necesare ale discursului: *inventio, dispositio, elocutio, pronuntiatio, memoria*, rămâne, în cele din urmă, *elocutio* – ca artă a stilului, iar ultimele “Retorici” din sec. 18–19 reprezintă aproape doar o enumerare a figurilor. Nu este întâmplător faptul că, dacă retorica dispăre din sistemul de învățământ (fusese una din disciplinele Quadrivium\*-ului, dar spiritul veacului romantic, opus în mod manifest regulilor și clasificărilor, o va exclude), o nouă știință va apăre, cumva “înlocuind-o”: stilistica literară, consacrată de la sfârșitul sec. al 19-lea, începutul sec. 20 (deși noțiunea de stil e mult mai veche) drept moștenitoarea directă a retoricii literare. În muzică, perioada de culminație a teoretizărilor și aplicațiilor componistice retorice – barocul – pare a fi urmată de o totală dispariție a interesului față de acestea, pentru ca doar exegeze ale secolului al 20-lea să redescopere creația bachiană (de pildă) și tratate ale epocii contemporane lui Bach din perspectiva retoricii și a teoriei afectelor. Începând cu sfârșitul veacului al 15-lea, noua atitudine a creatorului față de muzica legată de un text (sacru, mai rar profan) transformă compoziția\* muzicală într-o știință bazată pe relația cuvânt-sunet. Influențele umanismului vor determina, pe parcursul deceniilor ulterioare, apropierea muzicii de retorică prin „imitazione delle parole”, fapt inevitabil într-o creație ce are drept scop relevarea semnificației cuvântului cântat. În scrierile epocii, „stile espressivo” desemnează acea manieră de subliniere expresiv-muzicală a textului, reproducerea sonoră a afectului. Alți teoreticieni, în surprinderea rupturii stilistice din jurul lui 1600, vor configura teoria afectelor – atât de caracteristică muzicii baroce – ca ipostază retorică, așadar cu accentul pus pe compoziția și interpretarea

muzicală ca mijloace de persuasiune a auditorului. Bunăoară, în opoziția de tip „prima practica/seconda practica” (Monteverdi), cea de-a doua categorie subliniază afectul; Giulio Caccini (*Le nuove musiche*, 1601) descrie stilul modern prin „cantare con affetto”. Autori importanți de tratate dezvăluie o teorie elevată a stilului în sec. al 17-lea, de la Christoph Bernhard (care, în *Tractatus compositionis augmentatus*, cca. 1660, distinge între „stilus gravis” sau „antiquus”, ilustrat de Palestrina, și stilul „luxurians” sau „modernus”, și anume fraza liberă, inclusiv din muzica instrumentală, cu retorica și teoria afectelor ca expresie a pasiunilor umane) la Athanasius Kircher (care, în *Musurgia universalis*, 1650, include de asemenea în *Musurgia universalis* o secțiune intitulată *Musurgia rhetorica*, spre a desăvârși analogia muzică - retorică prin vitalitatea conceptelor retorice: compozitorul baroc trebuie să inventeze ideea ca bază potrivită a unei compoziții, echivalentă cu o construcție, o dezvoltare conform discursului retoric). De altfel, tratatele muzicale ale barocului consideră compoziția drept o artă în primul rând retorică, oferind adevărate compendii de figuri muzicale analoge cu cele din oratoria antică. Bunăoară, Joachim Burmeister propune primul un fundament sistematic pentru „musica poetica” (în trei tratate: 1599, 1601, 1606, dintre care ultimul intitulat chiar *Musica poetica*), Johannes Lippius (*Synopsis musices*, 1612) consideră retorica o bază structurală a unei compoziții, iar Johannes Nucius (*Musices Practicae*, 1613) analizează diverși maeștri renascentiști (de la Dunstable la Lassus) drept exponenți ai unei noi tradiții muzicale retorice-expressive. Ceea ce poate rezulta din această enumerare este interesul crescând pentru analogia muzică/retorică (mai cu seamă în exegeza germ.) ce va cunoaște un climax în sec. 17–18, pătrunzând în multiple niveluri ale gândirii muzicale – stil\*, formă\*, expresie\*, practică interpretativă (v. interpretare). Iată o exemplificare a migrării conceptelor dintr-un domeniu într-altul, în alcătuirea unui plan de compoziție pe temeiul retoricii: Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) propune generarea unei lucrări după regulile de „inventio” (invenția ideii), „dispositio” (aranjarea ideii în părțile discursului muzical), „decoratio” sau „elaboratio” sau

„elocutio” (elaborarea ideii), „pronuntiatio” (performanța producerii discursului). Aici, cea mai importantă etapă, „dispositio”, conține la rândul-i „exordium” (introducerea), „narratio” (relatarea faptelor), „divisio” sau „propositio” (prevederea punctelor principale, în avantajul compozitorului), „confirmatio” (dovada afirmativă), „confutatio” (combaterea contra-argumentelor), „peroratio” sau „conclusio” (concluzia), toate nefiind altceva decât tehnici de rutină ale procesului compoizitoric. Se stabilește așadar o teorie a compoizitoriei, o sintaxă, o gramatică a textului, nu doar a frazei (realizată concret prin figuri\*), ce urmărește componente ale retoricii clasice. Desigur, „pronuntiatio”, ca și „memoria” țin îndeosebi de un alt proces creator, acela al interpretării muzicale, fără de care, desigur, compoizitoria nu poate prinde viață propriu-zisă. Alte numeroase exemple de teoretizări importante, însă, pot ilustra idealul baroc de fuziune a muzicii cu principiile retorice (de la Mersenne la Heinichen), ca trăsătură distinctivă a raționalismului specific epocii, dar și a unității stilistice bazate pe abstracțiunile emoționale numite *afecte* (v. afectelor, teoria). Scopul retoricii fiind încă din antic. acela de a reda pasiuni umane, ea va fi adecvată reprezentării afectelor, ceea ce apărea ca o necesitate compozitorilor baroci din spațiul germ. cu precădere. Aceiași exegeți citați – Mattheson, Kircher ș.a. – vor preamări exprimarea afectelor în creație, și nu doar în cea cu text, ci și în aceea instrumentală, spre a transmite auditoriului stări emoționale conform mesajului muzical. Compozitorul planifică așadar conținutul afectiv al lucrării – își direcționează semantica lucrării, în termeni moderni –, toți parametrii\* sonori (tonalități, armonii, ritmuri, forme, timbruri) fiind interpretați afectiv. Chiar dacă pune astfel accentul pe sentiment, demersul său va fi totuși mult diferit de cel al creatorului romantic, bazat pe spontaneitate emoțională, pe o altfel de ideologie ce respinge raționalismul (fără a-l putea evita însă, în ultimă instanță). Trebuie subliniat faptul că apelul la figurile retorice (componente ale unui adevărat vocabular muzical) pentru întrușiparea afectului muzical nu este suficient în a asigura valoarea unei muzici, care poate rămâne un simplu compendiu de figuri, fără a se înscrie în rândul capodoperelor. Oricum, pentru cercetătorul sec. 20, obișnuit mai degrabă cu o reprezentare sintactică a muzicii

renascentiste și baroce, reinstaurarea interesului pentru interpretarea exactă a acesteia, în termenii autentici ce se vehiculau în acele perioade, înseamnă obligația de a-și reformula perspectiva.

*Bibliogr.*: Frotschr, G., *Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildungen J.S.Bachs*, în: *Bach Jahrbuch*, 1926; Gurlitt, W., *Musik und Rhetorik*, Helikon V, 1944; Schmitz, A., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S.Bachs*, Mainz 1950; Schmitz, A.: *Figuren, musikalisch-rhetorische*, în: MGG, vol. 4, Kassel, 1955; Besseler, H., *Spielfiguren in der Instrumentalmusik*, în: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1952*, Leipzig 1957; Lcnneberg, H., *Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music*, în: *Journal of Music Theory*, 2, 1958; Buelow, G.J., *The Loci Topici and Affect in late baroque Music. Heinichen's practical Demonstration*, în: *The Music Review*, Cambridge, 27, 1966; Damman, R., *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967; Unger, H.H., *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert*, Hildesheim, 1969; Toduță, S. și Türk, H.P., *Formele muzicale ale Barocului*, 3 volume, București 1969-1978; Palisca, C.V., *Ut Oratoria Musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism*, în: *The Meaning of Mannerism*, ed. Fr.W.Robinson & St.G.Nichols, Hanover, New Hampshire 1972; Buelow, G.J., *Music, Rhetoric and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography*, în: *Notes*, 30, 1973; Cicero, *De oratore*, trad. rom. în *Opere alese*, București, 1973; Quintilian, *Institutio oratoria*, trad. româncască, București 1974; Barilli, R., *Poetică și Retorică*, trad. rom., București, 1975; Flotzinger, R., *Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire?*, în: *Schenk Festschrift*, 1975; Booth, W.C., *Retorica romanului*, trad. rom., București, 1976; Butler, G. G., *Fugue and Rhetoric*, în: *Journal of Music Theory*, 21. 1, Yale, spring 1977; Stoll, A. D., *Figur und Affekt*, Tutzing 1978; Kirkendale, W., *Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach*, în: *Journal of American Musicological Society*, 32, 1979; Kirkendale, U., *The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian*, în: *Journal of American Musicological Society*, Richmond, 33, 1980; Ruhnke, M., *Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität*, în: *Festschrift H. Hüschen*, Köln, 1980; Kroner, H., *Das Wort-Ton Verhältnis bei den Meistern der Wiener Klassik. Insbesondere*

am Beispiel des Liedschaffens, în: *Wort-Ton-Verhältnis*, edit. E.Haselauer, Graz, 1981; Reckow, F., *Vitium oder Color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis*, în: *Forum musicologicum*, 3, 1982; Ruhnke, M., *Gattungsbediente Unterschiede bei der Anwendung musikalisch-rhetorischer Figuren*, în: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Kassel Basel London, 1982; Arlt, W., *Zur Handhabung der <inventio> in der deutschen Musiklehre des frühen achtzehnten Jahrhunderts*, în: *New Mattheson Studies*, cd. George J.Buclow și Hans Joachim Marx, Cambridge, 1983; Plett, Heinrich : *Știința textului și analiza de text*, trad. rom., București, 1983; Descartes, R., *Pasiunile sufletului*, trad. rom., București, 1984; Kirkendale, W., *Circulatio-Tradition, Maria Lactans, and Josquin as Musical Orator*, în: AM 56, 1984; Bartel, D., *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber, 1985; Audbourg Popin, M.D., *Bach et le «Gout Français» și „Riches d'amour et mendians d'amie”*. *La rhétorique de Machaut*, în: RM 72, Paris, 1986; Dahlhaus, C., *Seconda prattica und musikalische Figurenlehre*, în: Festschrift R. Hammerstein, cd. L. Finscher, Laaber, 1986 și *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*, în: Festschrift M.Ruhnke, Neuhausen-Stuttgart, 1986; Harran, D., *Word-Tone Relations in Musical Thought*, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag 1986; Picard, Hans Rudolf, *Die Darstellung von Affekten in der Musik des Barock als semantischer Prozess*, Konstanz, 1986; Forchert, A., *Bach und die Tradition der Rhetorik*, în: Bericht über den internationales musikwissenschaftliches Kongress, Stuttgart 1985, Kassel, 1987; Dahlhaus, C., *Bach und der Zerfall der musikalischen Figurenlehre*, în: *Musica* 42, 1988 ; Fadini, E., *Ornement et structure musicale: essai d'analyse rhétorique de la musique de clavecin du 17-eme siecle*, în: *Analyse Musicale*, 17, 1989; Hoffmann, Erbrecht, L. *Vom Weiterleben der Figurenlehre im Liedschaffen Schuberts und Schumanns*, în: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, cd. Franz Krautwurst, 1989; Bender, J.; Wellberry, D.E. – edit., *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, California 1990; Farnsworth, R., *«Hither, This Way» : a Rhetorical Musical Analysis of a Scene from Purcell's King Arthur*, în: MQ 74/1, 1990; Budde, E., *Musikalische Form und rhetorische dispositio im ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzertes von J.S.Bach*, în

*Rhetorik zwischen den Wissenschaften*, cd. Gert Ueding, Tübingen 1991; Fedcrhofer, H., *Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, în: AM 65, 1993; Liebert, A., *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*, cd. Peter Lang, 1993; Plett, H. F., edit., *Renaissance Rhetorik*, Berlin-New York, 1993; Buclow, G.J., *Rhetoric and Music*, în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edit.S.Sadie, London 1994; *Terminologie poetică și retorică*, Iași, 1994; Dediu, D., *Fenomenologia compoziției. Arhetip, arhetrop și ornament*, Teză de doctorat, Universitatea de Muzică, București, 1995; Ducrot, O. și Schaeffer, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1995; Meyer-Kalkus, R., *Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache in «Oper und Drama» und «Der Ring des Nibelungen»*, în: *Athenäum, Jahrbuch für Romantik*, 6. Jahrgang, 1996; Kronos, H., *Musik und Rhetorik*, în: *MGG*, edit. L. Finscher, vol.6, Kassel 1997; Sandu-Dediu, V., *Studii de stilistică și retorică muzicală*, București, 1999. (V.S.D.)

**retrogradare**, procedeu componistic (aparținând în primul rând arsenalului polifonic\*), care constă în transcrierea unei teme\* sau serii\* de la sfârșit către început. V. *recurență*. (M.M. )

**reverberație** (< fr. *réverbération*) (FIZ.), persistența, datorită reflexiei multiple pe pereți, tavan, mobilier etc., a unui sunet\* într-o încăpere închisă, din momentul în care sursa sonoră și-a încetat emisia. Practic, r. se manifestă prin prelungirea mai mică sau mai mare a sunetelor după oprirea sursei emitente. Prin definiție, timpul (durata) *T* de r. este numărul de secunde în care energia sonoră a scăzut la o milionime din valoarea ei inițială, ceea ce înseamnă de 60 dB (v. bel) a intensității (1) sunetului din momentul încetării emisiei lui. *T* Este direct proporțional cu volumul sălii și invers proporțional cu absorbția sonoră a interiorului. Pentru fiecare încăpere închisă există un *T* optim, în raport cu destinația ei. *T* de r. se poate calcula cu formulele lui W. C. Sabine sau ale lui S. P. Alekseev. Pentru câteva săli existente, măsurătorile au arătat *T* optim din tabelă.

*Bibliogr.*: Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; Necșulca, A., *Bazele acusticii*

Sala	Numărul scaunelor	Volumul (m <sup>3</sup> )	Timpul de reverberație (secunde)		
			Măsurat în sala		Optim
			goală	plină	
Teatrul Easman (S.U.A.)	3 340	22 400	4,0	2,08	2,1
Sala Palatului (București)	3 150	30 000	1,8	—	Variabil după necesitate
Sala coloanelor (Moscova)	1 600	12 570	3,55	1,57	1,9
Gewandhaus (Leipzig)	1 500	11 350	3,6	2,3	1,9
Camera Comunelor (Londra)	570	3 600	3,3	1,5	1,5
Sala mică a Conservatorului (Moscova)	550	2 550	3,46	1,3	1,5

clădirilor, Buc., 1961, Alexcev, S. P., *Borba s sumami v jilih proizvodstvennih zdan, niah* (Lupta cu zgomotele în clădirile de locuit și industriale; Moscova, 1963. (D.U.)

revistă, spectacol de ~, una dintre formele caracteristice ale spectacolului de divertisment în sec. 20, cuprinzând muzică, dans, cuplete și scenete umoristice. Pentru muzica ușoară\*, spectacolul de r. este un mediu tipic de creație și difuzare a noilor creații. Nașterea muzicii ușoare românești este legată direct de activitatea trupei de revistă condusă de C. Tănase în perioada interbelică, a cărei tradiție este continuată azi de teatrele de gen. (R.G.)

**rezolvare**, mișcare (1) obligată prin care se realizează aducerea la starea consonantă\* a unui interval\* sau acord\* disonant\*. R. intervalelor disonante se face fie prin mișcare la secunda\* coborătoare sau suitoare a unuia din pilonii (baza și vârful) intervalului, celălalt rămânând pe loc, fie prin mers contrar al ambilor piloni (ex. 1). R. intervalelor caracteristice ale tonalității (2) se face obligat astfel: secunda mărită\* în cvartă\* perfectă, cvarta micșorată\* în terță\* mică, cvarta mărită în sextă\* mică (mare), cvinta micșorată în terță mare (mică), cvinta mărită în sextă mare, septima\* micșorată în cvintă perfectă (ex. 2). R. acordurilor disonante se face în armonia (III, 2) didactică tradițională prin mers treptat de semiton\* sau ton\*,

care poartă sensibila spre tonică (ex.). Excepție constituie r. prin salt\* a cambiatei\*. (M. M.)

**rezonanță** (< fr. *résonance*), (acustică) fenomen datorită căruia undele\* sonore propagate de la un emițător (vibrator) pot face să intre în oscilație\* un receptor (rezonator), dacă una din frecvențele\* proprii de vibrație ale rezonatorului este egală sau foarte apropiată de frecvența cu care vibrează emițătorul și dacă energia purtată de unda sonoră este suficient de mare față de distanța care separă corpurile în cauză. Experimental, fenomenul poate fi realizat ținând apăsată pedala (1) din dreapta a unui pian și emițând în apropierea lui un sunet suficient de puternic, de ex. un *la* vocal. Se constată că pianul reproduce clar acest sunet, coardele corespunzătoare aceluiași *la* intrând spontan în vibrație, sub excitarea undelor sonore vocale. Datorită r., sunetele pot fi amplificate. (Ex.: sunetul unui diapazon (6) ținut aproape de gura unei erubete poate fi sensibil amplificat dacă, prin încercări, se realizează în erubetă un volum adecvat de aer, turnând apă). ■ Cele mai importante instr. muzicale sunt sisteme oscilatorii complexe, cuprinzând în esență două elemente distincte: un vibrator (coardă\*, ancie\*) și un rezonator, o cutie de r.\* (corpul vl. sau al pianului, tubul cl.), ale cărui frecvențe proprii sunt excitate de vibrator. Vibratorul în sine dă un sunet slab, deoarece antrenează în mișcare un volum redus de aer. Cuplat la o cutie de r., sunetul lui este amplificat în dependență de diverși factori.

Amplificarea trebuie să fie *neselectivă*, uniformă pentru toate sunetele emise de vibrator. În acest scop, este necesar ca forma corpului rezonator să fie neregulată, nedefinibilă geometric, astfel ca în el să se afle zone de aer cu cele mai variate frecvențe proprii de vibrație, apte să „răspundă” fidel vibratorului. Dacă rezonatorul are o formă definibilă geometric (paralelipiped, sferă, cilindru), el este *selectiv*, amplificând o singură frecvență (sau o bandă foarte îngustă). Pe această proprietate se bazează rezonatorii sferici și cilindrici invențiați de Helmholtz, cu care acesta a efectuat analiza și sinteza sunetelor complexe și a dovedit că timbrul\* unui instr. muzical depinde numai de spectrul\* acustic al sunetelor emise (numărul, frecvența și intensitatea relativă a armonicilor\*). ■ În expresii de tipul „r. superioară” sau „r. naturală a corpurilor sonore”, preluate necritic din unele lucrări fr., termenul r. este utilizat cu înțelesul de „producerea sunetelor armonice\*”. Această extindere semantică nu este justificată, poate crea confuzii și trebuie evitată.

*Bibliogr.*: Bădărău, E. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; Cișman, Al., *Unde elastice și acustice* (în: *Fizica generală*, vol. II), Buc., 1960; Conturie, L., *Acoustique appliquée*, Paris, 1955; STAS 1957/1-74, *Acustică fizică. Terminologie*. (D.U.)

**r. H., v. abreviații.**

**rhytmikon v. electrofone, instrumente.**

**ribeca v. rebec.**

**ricercar** (< it. *ricercare* „a investiga, a încerca, a căuta”), veche formă instrumentală în stil polifonic, cunoscută în Italia sec. 16–17, având o construcție liberă (imită motelul\*) și care investigă posibilitățile și caracteristicile sonore ale instrumentului căruia îi era destinată sau posibilitățile de dezvoltare\* și tratare contrapunctică\* a unei idei muzicale. În general era destinată lautei\* sau orgii\*, dar putea fi scrisă și pentru formații\* complexe de instr. sau formații vocale. Se cunosc tabulaturi\* pentru laută (*Intabulatura di liuto*, de F. Spinaccino, 1507), pentru orgă (*Ricerchari, motetti, canzoni, libro I*, de M. Cavazzani, 1523), pentru instr. cu claviatură (Andrea Gabrieli, 1595–1596). R. nu are unitate tematică, ci varietate tematică, *temele\** (în număr de 3–7) nefiind prelucrate după reguli speciale, ci respectând doar principiul imitației\*. Uneori forma r. era folosită la

realizarea riturilor (3) pentru unele cântece. În sec. 17–18, forma r. apare în creația lui J. Pachelbel, D. Buxtehude ș.a., începând tot mai mult să fie asimilată cu termenul de fugă\*, transformarea fiind facilitată de reducerea numărului de teme. Se ajunge la termenul de *fuga ricercata* care desemnează o formă intermediară între r. și fugă. Aceasta din urmă câștigă însă teren, iar r. își pierde actualitatea. Sec. 20 încearcă reactualizarea r. într-un spirit înnoitor. Întâlnim această formă în *Tre Ricercari* (1938) de Bohuslav Martinů, *Ricercari pentru pian* (1941) de Marcel Mihalovici, precum și în *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1957), partea I, de Alfred Mendelssohn, *Concertul pentru orchestră* (1967), partea I, de Zeno Vancea, *Concertul pentru flaut și orchestră* (1957–1958), partea I, de Anatol Vieru. (M.M.)

**ricochet** (cuv. fr.) v. **jeté**.

**riff** (cuv. amer.), (JAZZ) frază\* simplă și foarte ritmată, de două sau patru măsuri\*, repetată de un instrumentist, de o grupă instrumentală sau chiar de formația întreagă, pentru a seconda un solist improvizator, fie ca răspuns la intervenția solistului, fie ca expunere a unei teme\*. R. poate fi întâlnit în toate stilurile de jazz\*, dar a fost întrebuițat cu precădere în perioada swing\*. (M.B.)

**rigaudon (rigodon)**, (cuv. fr. [rigodō]), dans\* de origine provensală, asemănător bourrée\*-ului, în mișcare vioaie, și măsură binară\*, cu formă bi-sau tripartită. Secțiunea centrală a r. este un trio (3) cu caracter contrastant. Conform ipotezei J. J. Rousseau, r. a luat numele maestrului de dans parizian Rigaud, care i-a cristalizat forma coregrafică și l-a „lansat” în înalta societate. La modă la curtea lui Ludovic al XV-lea (sec. 17), r. s-a răspândit repede în Germania și Anglia. În sec. 18, a pătruns în balet\*, opere\* și suite\* instr. (plasat între sarabandă\* și gigă\*). R. celebre au compus Couperin, Rameau, iar în epoca modernă, Ravel. (S.R.)

**rinforzando și rinforzato** (cuv. it. [rinforzando și rinforzato], „întărind, întărit”), indicație de nuanță ce desemnează o creștere intensitate (2) pe un pasaj de durată scutură. Abrev.: *rinf.*, *rf.* *rfz.* (B.C.)

**ripieno** (pl. **ripieni**) (cuv. it., „plin”) v. **concerto grosso; mixtură (1)**.

**ripresa** (cuv. it. „reluare”) 1. Refren\* în baladele (1) medievale. 2. Parte (1) în suitele\* pentru laută\* ale sec. 16, reprezentând de obicei preluarea ca atare sau în chip variațional (v. variație (1) a unei melodii de cântec. 3. Reluarea unei secțiuni de

formă (ex. în sonată\*); sin.: repriză (1). 4. Reactualizarea unei lucrări (ex. a unei opere) în viața muzicală it. (G.F.)

**risoluto** (cuv. it. /rizolùto/ „hotărât”), v. **deciso**.

**rispetto d'amore** (cuv. it.) v. **strambotto**.

**risposta** (cuv. it.) v. **consecvent**; **răspuns**.

**ritardando** (cuv. it. „întârziind”), indicație de tempo (2) prin care se cere o rărire treptată a mișcării; abrev.: *ritard.* Sin.: *rallentando\**.

**ritenuto** (cuv. it. „reținut, înfrânat”), indicație de tempo (2) prin care se cere o reținere, o încetinire a mișcării pe un pasaj de scurtă durată; abrev. *rit.* sau *riten.*

**ritm** (gr. ῥυθμός [*rythmos*]; it. *ritmo*; fr. *rythme*; engl. *rhythm*; germ. *Rhythmus*). Tratarea ritmică în afara melodicului nu-și poate găsi justificarea prin faptul că r. are în muzică o valoare în primul rând ordonatoare, clasificatoare; el nu rezidă în substanța sonoră, ci în relația sa cu desfășurarea în timp a muzicii, este deci relativ, accidental față de conținutul melodiei\* și armoniei (III, 1) iar forța sa stă în afara muzicii, este exterior ei. Unul din criteriile sale fundamentale este simetria\*, ritmica fenomenului muzical neputându-se dispensa de faptul că o forță energetică (v. energetism) expansivă este copleșită de alta, care o echilibrează și o așează în tiparul unei anumite ordini. Ceea ce numim noi metrică în muzică este în deplină concordanță cu metrica poeziei, aceste două arte înfrățindu-se prin caracterul lor ritmic de arte ale timpului, în care se impune atât de puternică ordinea ritmică. Metrul\* prin valorile sale, binare\*, ternare\* și combinate se subordonează r. care este de natură creatoare, nelimitat în posibilitățile sale de plasticizare și străin de orice sterilă tipizare. Dacă durata\* diferitelor sunete este primul element al r., accentul\* este al doilea. Accentul reprezintă o valoare calitativă așa cum durata este de măsură cantitativă. Criteriul său este greutatea, apăsarea, accentuarea, expresia. El este, cum observă Mersmann, un simbol. Durata (I, 1) în sine ar fi un lucru cu totul gol dacă nu ar fi străbătută de energie, de forță; astfel energia este un ce ce se opune timpului, forțează timpul, îl articulează, îi dă formă. Și această formă nu este naturală, ceva ce curge de la sine, ci o realizare a spiritului uman, un act de creație artistică (v. energetism). Evoluția ritmică se poate sprijini pe respectarea unor principii care permit fixarea unor forme tipice, în primul rând în ceea ce privește raportul între metru și r. Evoluția ritmică poate să

meargă mână în mână cu metru, din care rezultă principiul simetriei, dar poate să se opună metru și în cazul acesta avem de a face cu un principiu asimetric. Prin coordonarea mai multor forme ritmice ajungem la polimetrie\*, iar negarea oricărui metru poate să ne ducă la antimetrie (v. Mersmann, *Angewandte Musikaesthetik*, p. 86-87). Teoria r. a format preocuparea tuturor învățaților artei de la Aristoxenos din Tarnet încoace. Începând cu ev. med. teoria r. a suferit mai multe formulări, astfel că și azi persistă între muzicieni contradicții cu privire la unele probleme. În teoria vechilor greci (v. greacă, muzică), metoda construcției ritmice se caracterizează prin dezvoltarea de la simplu la complex a formelor ritmice. Ev. med., în momentul în care a avut nevoie de organizarea duratelor și sunetelor muzicale, pornea dimpotrivă de la valori întregi, așa-numitele prolații (v. *prolatio*), criteriul de subdivizare (v. diviziune (1) nu era real muzical, bazat pe accentul (III, 1) metric, ci unul speculativ, matematic, mistic. Astfel diviziunea ternară a notei semibrevis\* (*prolatio major*) era considerată perfectă din cauza corelației ce se făcea cu dogma Sf. Treimi, iar diviziunea binară a acesteia (*prolatio minor*) era din aceeași cauză considerată imperfectă. Lămurirea din punct de vedere istoric a acestei probleme este de mare importanță. Principiul metricii antice dispăre cu totul în principiul liber al compunerii secvențelor\*. Curentul creator al trubadurilor\* reduce din nou problema metricii antice în primul plan. Astfel se stabilesc pentru practica compoziției și interpretării cele 6 moduri (III):

- |      |            |       |                       |
|------|------------|-------|-----------------------|
| I.   | trochaeus  | — U   | longa brevis          |
| II.  | iambus     | U —   | brevis longa          |
| III. | dactylus   | — U U | longa brevis brevis   |
| IV.  | anapaestus | U U — | brevis brevis longa   |
| V.   | spondaeus  | — —   | longa longa           |
| VI.  | tribrachys | U U U | brevis brevis brevis. |

Momentul clasificării ritmicii modale este datorat celor doi Franco — din Colonia și Paris — primul în *Ars cantus mensurabilis* și al doilea în *Abrevatio Magistri Franconis „Johanne dictu Balluce”*, când s-a fixat ca o concepție de bază a ritmicii medievale principiul diviziunii ternare, valorile fiind următoarele:

- = duplex longa
- = longa\*
- = brevis\*
- ◆ = semibrevis\*



Făcând abstracție de prima durată *duplex longa*, care se diviza binar, subdiviziunea ternară se aplică tuturor celorlalte. Unitatea metrică este *brevis recta* egală cu un *tempus*. Longa este perfectă când conține trei *tempora* și imperfectă când are numai două *tempora*. *Brevis recta* este egală cu un *tempus*, iar *brevis altera* cu două *tempora*. *Brevis minor* este egală cu 1/3 din *tempus*, iar *brevis maior* este egală cu 2/3 din *tempus*. (v. Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, vol. I, p. 25). Aceste forme de note aveau un urmă corespunzător de pauze\* care, împreună cu ligaturile și modurile ritmice, reprezintă caracteristicile sistemului mensural medieval. Cât sunt de complicate, o ilustrează următoarele hexametre pe care le găsim la Pseudo-Aristoteles: *Prima carens cauda longa est pendente secunda; Prima carens cauda brevis est pendente secunda; Festque brevis, caudam si laeva parte remittit; Semibrevis fertur, sursum si duxerit illam* etc. Scolasticismul își pune pecetea pe această latură a teoriei muzicii, complicând-o cu speculațiile sale adeseori sterile, dar instituirea în măsuri a ritmicii libere pop. își are tot originea în spiritul acestuia. Teoreticianul care dorește să expună în mod clar problemele ritmice și metrice ale muzicii moderne nu poate ajunge la noțiuni precise fără cunoașterea ritmicii ant. și medievale care stau la baza teoriei contemporane. Ceea ce trebuie să avem în vedere este legătura dintre fapte, continua lor curgere în timp, mișcarea lor dialectică. Din acest punct de vedere teoriile vechi despre *r.* nu au decât o valoare limitată la stricta specialitate paleografică, dar ele susțin cultura specială a teoreticianului modern, care-și întemeiază știința pe cunoașterea istoriei muzicii\*. Astfel apare clar de unde provin cele două metode în clasificarea măsurilor\*; cea mensurală, care pornește de la subdivizarea unei valori întregi și pe care am putea-o numi analitică și cea reală, ce se întemeiază pe stabilirea prin accent a unui timp (1, 2), la rândul său elementul construcției metrice și pe care o putem numi sintetică. Clasificarea măsurilor constituie primul contact cu problemele metrice muzicale. Ele sunt piatra de temelie a frazării (1) muzicale. Atât timp cât melodia\* se dezvoltă în aceleași valori cu silaba, metru era identic cu *r.*, de aceea, la bază, trebuie să presupunem, că aceste două aspecte sunt identice. Dar imediat ce *r.* își ia aripi și evoluează liber de metru, plasticizând expresia muzicală a motivului\* în timp, în valori de cea mai

variata durată, aspectele diferă. Astfel dispare stereotipia caracteristică metruului prozodic\* și în locul ei, sau mai bine zis pe canavaua ei, se brodează splendida țesătură ritmică, infinită în posibilitățile ei de expresie. Numai în această ordine de idei *r.* este specific muzical, căci numai corelația cu linia melodică poate să facă accesibilă înțelegerii noastre, savurării estetice această extraordinară varietate, care fără sunet muzical ar cădea repede într-un joc formal, fără sens artistic. Este absurdă ideea unei arte decorative pur ritmice, deși s-ar fi părut că aceasta ar fi fost posibilă în domeniul jazzului\* la un moment dat. Din antic. începând, *r.* a pasionat spiritul uman, a stimulat fantezia creatoare, a trezit idei. În ultima vreme s-au făcut studii extrem de interesante și în ceea ce privește *r.* El a devenit o preocupare a esteticii\* muzicale și, dacă se vorbește de o concepție filozofică a timpului (III), aceasta are contingență întotdeauna cu viziuni ritmice, pornind de la periodizarea fazelor macrocosmice până la sesizarea duratelor microcosmice. Suntem prinși în viața noastră de *r.* universal. Pulsul nostru este cel ce ne leagă de acesta. Viteza sa este pentru noi criteriul mișcărilor lente sau rezezi ale muzicii cât și ale oricăror fenomene înconjurătoare. În acest sens putem vorbi desigur despre *r.* ca fiind generatorul muzicii. Pe mișcarea lui s-a înfăptuit, s-a creat primul impuls melodic. Interesantă din acest punct de vedere este lucrarea lui Karl Buecher *Arbeit und Rhythmus*, care cercetează apariția *r.* în procesul colectiv de muncă. La 1896, când a apărut această lucrare, ea aducea date cu totul noi în ceea ce privește ideile predominante din acea vreme cu privire la originea *r.*, considerat ca o abstractizare artistică. Karl Buecher atrage atenția asupra legăturii strânse pe care o are *r.* cu procesul muncii la diferite popoare, asupra laturii artistice pe care o prezintă în genere orice activitate umană în decursul dezvoltării de multe mil. În acest fel orizontul teoretic al *r.* s-a întemeiat pe realitatea socială, a fost interpretat ca o creațiune a omului, antrenat într-o comunitate în care cultura este nu o revelație divină ci are caracterul necesar al unor realizări în strânsă legătură cu munca (ea însăși concepută și înfăptuită în multiple împrejurări sub imperiul ritmic). Această teorie, fondată pe cercetări sociologice\*, ne dă dreptul să fundamentăm teoria *r.* pe accent, pe ictusul\* determinat prin mișcarea corporală și nu pe subdivizarea matematică, abstractă a unei valori convenționale cum este durată.

Riemann, sprijinit pe teoria muzicianului francez Momigny, a fost printre cei dintâi care a rupt cu tradiția mensurală\* a r. și l-a explicat pornind de la o celulă iambică\*. Interpretând celula în mod exclusiv ca fiind compusă dintr-un timp slab și unul tare, el n-a putut evita rigiditatea teoriei sale ritmice, care s-a răsfrânt într-un mod cu totul infructuos, am putea spune chiar dezastruos, asupra frazării pe care a întrebuințat-o în analizele\* aplicate fugilor\* lui Bach. Școala energetică\*, căreia îi aparțin Kurth și Mersmann, a menținut în considerațiile ei ideea ritmicii bazată pe accent, dar a lărgit considerabil problema legând-o de stil\*, deci de aspectele dezvoltării istorice. Astfel accentul la Bach nu este același ca la Beethoven, valoarea sa calitativă psihologia fiind cu totul diferită, ceea ce îl îndreptățește pe Vincent d'Indy să vorbească de timpi grei și timpi ușori, de accente tonice în muzica preclasică. Literatura bogată din ultimele decenii cu privire la r. este deosebit de interesantă. Între altele, se reactualizează problemele cantitative ale r. mai ales din perspectiva cercetărilor etnomuzicologice\*, Brăiloiu descoperind, de pildă, legea indiviziunii valorilor, în sensul antic al constituirii r. prin alăturarea unei pătrimi\* (= silaba lungă) cu optimea\* (= silaba scurtă) [v. sistem (III, 6)]. Educația ritmică, pe care a ridicat-o la un nivel educativ de prim rang Jacques Dalcroze, începând de la primele exerciții de mișcare ale copilului și terminând cu executarea celor mai complicate, r. poate fi una din cheile de boltă ale culturii muzicale moderne. Este suficient să ne gândim numai la rolul imens ce-l are r. în muzica unor compozitori moderni ca Stravinski sau Bártok și ne vom da seama de ce trebuie să înfăptuim în această privință. (L.R.)

**ritmo di tre (quattro) battute** (expr. it.) v. **battuta**.

**riturnelă** (< it. *ritornello* „întoarcere“) 1. Vechi cântec popular italian cu strofe de trei versuri, în care versul 1 și 3 rimau dând naștere formei a-b-a (v. lied). 2. Refren\* în muzica corală a Renașterii\* it. [în baladă (I, 1), frottola\* și madrigal\*]. 3. Fragment melodic (melodie\*) instr. cu rol arhitectonic sau/și dramatic în cadrul operei\* monteverdian ■ În sec. 17–18, r. intervenea între strofele unui cântec sau ale unei arii\* (*aria da capo*). 4. În concerto grosso\*, parte omofonă\* — mai rar fugato\* cu rol de introducere, intermediu sau încheiere ce revine orch. [v. tutti (2)]. 5. În folc.

romănesc, parte executată instr. în interiorul unei balade (IV). (M.M.)

**riverso** (cuv. it.) v. **riolto**.

**ri Volgimento** (cuv. it.), răsturnarea vocilor (2) în dublu contrapunct\* (v. contrapunct răsturnabil).

**riolto** (cuv. it.) termen folosit pentru a desemna răsturnarea intervalelor\*, acordurilor\* sau vocilor (2), în contrapunct (v. contrapunct răsturnabil). Uneori indică și reluarea unor teme\* în retrogradare\*. Sin.: *riverso*. (O.G.)

**roata v. luncanul; mânioasa**.

**roata femeilor**, joc\* popular românesc, ritual, din ceremonialul de nuntă, întâlnit în ținutul Năsăudului. Se joacă de către femei luni dimineața când se învește mireasa (schimbarea cununei de mireasă cu năframa de nevastă) și marchează momentul trecerii miresei în rândul nevestelor. Se execută de către femei în cerc, în jurul scaunului pe care stă mireasa în timpul învelitului. Are ritm binar\* și melodie proprie; mișcarea este moderată cu pași simpli, însoțiți de multe strigături\* legate de eveniment. Sin.: *tropota femeilor*. (C.C.)

**roata oșenească v. brăul**.

**roata prin casă v. ardeleana (1)**.

**roată v. bizantină, muzică**.

**romană, școala ~ 1**. Etapă culminantă în istoria polifoniei\* vocale constituită prin activitatea desfășurată la Roma în sec. 16 de un număr de compozitori italieni (între care se detașează venețienii Francesco d'Ana și Costanzo Festa) și reprezentată de strălucita creație a lui Giovanni Pierluigi da Palestrina. Școala polif. romană asimilează, pe de o parte, cuceririle tehnicii contrapunctice\* ale școlii neerlandeze\* și, pe de altă parte, scriitura omofon-polifonică specifică școlii venețiene\* și tendința spre o linie melodică bine conturată, plastică, proprie muzicii it. în general. Creația lui Palestrina cuprinde 93 de misse\* (pentru 4–8 voci), 139 motete\*, lamentații\*, imnuri (1), litanii, 2 volume de madrigale\* religioase și mai multe madrigale laice și cântece polif. Stilul contrapunctic palestrinian se evidențiază prin tendința spre echilibru care domină toate planurile discursului muzical [melodia\*, ritmul\*, armonia (III, 1), sistemul modal]. Astfel, atât în alcătuirea liniei melodice cât și în construcția ritmică funcționează legi de compensație; planul vertical realizează acoduri\* consonante\*, disonanțele\* fiind tratate cu

precauție; modurile (I, 3), utilizate sunt cele diatonice\* admise în muzica bis. catolice (cu predilecție modurile ionic, mixolidic, doric, frigic, eolic). Palestrina cultivă intens scriitura imitativă\*, frazele\* cu dimensiuni reduse; fixează formele cadențiale [v. cadență (1)] bazate pe relația V (acord major) — I, cu întârzieri\* tipice, element important în cristalizarea ulterioară a funcțiunilor\* determinante ale tonalității (1). În tratarea textului literar se urmărește reliefașarea valorii sale expresive. Legile de compoziție (2) fixate prin creația lui Palestrina guvernează multă vreme polif. voc. 2. Școală muzicală constituită în sec. 17, importantă pentru dezvoltarea operei\*, caracterizată prin predilecția pentru somptuoșitate, varietate, prin creșterea ponderii acordate corului\* și prin introducerea în textul muzical a *ariei*\* ca element de sciziune în cadrul desfășurării *recitar cantando* (v. *camerata florentină*). Reprezentanți ai școlii romane de operă sunt S. Landi, M. Rossi, M. Marazzoli ș.a. (C.A.B.)

**romanesca**, în sec. 16 și 17, numele unor piese vocale, dar mai ales instrumentale (dansuri\*, arii\*, teme cu variațiuni\*) care se bazuau de regulă pe o frază\* *ostinato*\*, de tipul *folia*\* sau *passamezzo*\*. Era uneori legată cu o riturnelă (3) sau o *ripresa* (2), iar partea a doua a formulei (IV) *ostinato* se repeta (ca în cazul foliei). (Cl.L.F.)

**romantism**, termen care desemnează, ca și clasicismul\*, o noțiune estetică și o epocă istorică în evoluția muzicii (artelor, literaturii). 1. Ca noțiune estetică muzicală, r. derivă din curentul omonim ivit în literatură, prefigurată de Victor Hugo în prefața lui *Cromwell*. Dacă în literatură r. presupune răsturnarea formelor clasice, „muzicalizarea“ textului, plasticizarea sa, în muzică r. se îndreaptă spre poetizare, literaturizarea materialului muzical, păstrând totuși eșafodajul formelor deja definite ale clasicismului. R. introduce în muzică trăirea umană, frământarea sentimentelor contradictorii și mai ales predispoziția pentru liric, fantastic, melancolic, pasional, zugrăvite cu o mare libertate de expresie. În ce privește forma\*, r. nu inventează noi structuri ci le exacerbează pe cele existente, făcând ca materialul sonor să urmeze dramaturgia sentimentelor, a literaturii, care va forma „programul“ multora din lucrările muzicale ale r. Astfel, dintru început, r. „nu se definește ca un stil ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit“ (W. G. Berger). R. apare ca reacție subiectivă față de

obiectivismul clasic. Individualizarea este consecința acestui subiectivism, care determină stiluri foarte diferite de la compozitor la compozitor, în funcție de trăirile pe care le exteriorizează artistic (muzical) fiecare creator. Trăirea sentimentului romantic este dominantă caracteristicilor ce definesc r. Prin această înclinare spre sentimental, liric, r. poate apare în muzica oricărei epoci creatoare din istoria muzicii. Și tot prin liric (componentă intrinsecă a muzicii), r. se relevă ca un dat al substanței muzicale, indisolubil legat de aceasta. 2. Ca noțiune ce delimitează o epocă istorică, r. se plasează în istoria muzicii cu aproximație între anii 1830–1916. Elementele romantice apăruseră deja în lucrările lui L. van Beethoven, legătura și continuitatea clasicismului cu r. fiind prin acestea incontestabil. Cel care făcea exegeza lucrărilor lui Beethoven la începutul sec. 19, punând bazele terminologiei romantice în sfera muzicii era E. T. A. Hoffmann. El demonstra atât caracterul romantic al muzicii beethoveniene cât și caracterul romantic al muzicii în sine, al limbajului muzical. Pentru descrierea perioadei r. nu se poate urma alt drum decât acela al prezentării fiecărui compozitor care a îmbogățit paleta coloristică a sentimentului r. cu propria sa viață și creație. Franz Schubert (1797–1828) este poetul muzical al liedului\*, gen pe care l-a cultivat cu precădere, gen prin excelență romantic. Legătura muzicii cu poezia, cu poeții romantici, se concretizează în aceste cântece (profunde, vesele sau grave, specifice poporului germ.), în care nuanțele sentimentelor și impresiilor sunt cizelate cu arta bijutierului. Schubert a scris lieduri pe versuri de Goethe, Shiller, Rückert, Heine, Uhland etc. Un alt compozitor care reprezintă r., și prin creația muzicală și prin cea muzicologică, este Robert Schumann (1810–1856). Caracerei său exaltat, viața duereroasă, dragostea pentru poezie, îl plasează în punctul cel mai adânc al r. Schumann a creat un mod particular de expresie pianistică, lucrările sale capricioase, strălucitoare, amețitoare, sunt surprinzătoare în contrastele pe care le exprimă. Tot în domeniul lucrărilor pentru pian, Frédéric Chopin (1810–1849) introduce o ornamentație\* abundentă, pasaje ample, mari acorduri\* arpegiate\*, o melodicitate și o fantezie improvizatorică\* deosebită, ce subliniază spiritul r., melancolia, sensibilitatea și chiar grandoarea și forța ritmică a lucrărilor sale (*Nocturne, Fantezii, Valsuri, Studii, Poloneze* etc.). Muzica simf. se impregnează tot mai

mult de spiritul r. în creația lui Hector Berlioz (1803–1869), *Simfonia fantastică* fiind un exemplu concludent al exacerbarii formelor și al muzicii programatice\*, care își înscrie actul de naștere cu această simf. R. lui Berlioz se plasează pe alte coordonate de forță, de idei revoluționare, de dorința de a epata. Caracterul său pasionat, debordant se relevă în grandioarea lucrărilor sale (*Requiem, Harold în Italia, Romeo și Julieta, Damnațiunea lui Faust* ș. a.) și în amplele desfășurări simf. cu orch. imense, efecte timbrale și contraste violente (orch. duble, coruri mari, soliști, chiar fanfare). Franz Liszt (1811–1886) aduce r. poemelor\* sale simf. programatice de un pronunțat dramatism (*Preludiile, Faust, Dante*) și tot el este primul care introduce în muzica pentru pian „programatismul“ poemelor simf., prin resursele sale tehnice incomensurabile. Manifestat în miniatura vocală și instr., în simf. și poem\* simf., r. avea să-și spună cuvântul și în genul operei\*. În timp ce, în Franța, Meyerbeer (1791–1895) cucerea aplauzele publicului cu un melanj de operă germ., fr. și it. (*Robert diavolul, Hughenoții, Africana* etc.), iar în Italia, G. Verdi ridică *bel-canto*\*-ul la nivele neatînse, prin căldura și frumusețea melodiilor (ariilor) sale, Richard Wagner (1813–1883) se străduia să realizeze spectacolul total, opera sinteză a tuturor artelor (v. sincretism), drama muzicală simbolică, filosofică, metafizică, revelatoare a marilor idei (*Vasul fantomă, Tannhäuser, Tristan și Isolda, Măștrii cântăreți, tetralogia Inelul Nibelungului, Parsifal*), re realizând totodată și conceptul melodiei infinite. Spre sfârșitul sec. 19 r. aduce ideea în desfășurarea evenimentelor muzicale, un nou sentiment al timpului (III) în dinamica sonoră (Liszt, Wagner, Brahms). Principiul ciclic\* se face simțit în construcția simf. (Brahms, C. Franck). Conceptul tonal specific clasicismului și r. începe să se dizolve în substanța cromatismelor\* (Wagner). Prima parte a sec. 20, delimitează clar începutul unei concepții muzicale noi: impresionismul\*, expresionismul\*, „noua obiectivitate și noua modernitate“ (W. G. Berger). În afara personalităților evocate mai sus, se pot înscrie în orbita r. și alte nume care au făcut parte din epocă: Carl Maria von Weber (1786–1826), F. Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), Hans von Bülow (1830–1894), G. Donizetti (1797–1848), V. Bellini (1802–1835), D. Fr. E. Auber (1782–1871), F. David (1810–1876), J. Offenbach (1819–1880), Ch. Gounod (1818–1890), Ed. Lalo (1830–1892), L.

Delibes (1836–1891), G. Bizet (1838–1875), Em. Chabrier (1841–1894), Niels Gade (1817–1890), Ed. Grieg (1843–1904). Tot gândirii r. îi aparține interesul pe care compozitorii încep să-l manifeste față de folclor\*, decurgând logic din mișcarea revoluționară de elibere și emancipare națională a unor state mici europ. Odată cu dezideratele politice și sociale aparținând revoluțiilor naționale ale sec. 19, începe să se contureze și coordonatele culturilor naționale, determinând apariția școlilor muzicale naționale: rusă, cehă, ungară, norvegiană, spaniolă, românească etc.

*Bibliogr.*: Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, 1928, Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, 2 vol., Buc., 1962; Berger, W. G., *Muzica simfonică romantică*. Ghid, vol. 2, Buc., 1971; Champegnulle, B., *Histoire de la musique*, Paris, 1974. (M.M.)

**romanță 1.** Piesă vocală de mici dimensiuni, executată de un solist\*, cu acompaniament\* instrumental, gen răspândit în special în muzica de salon a sec. 19. În muzica rusă, era echivalentul liedului\*. Uneori poate fi introdusă și în operă\*, în locul unei arii\*. **2.** Gen ușor, sentimental, de inspirație pop. orășenescă. **3.** Piesă instr. de o melodicitate deosebită, apropiată de cantabilitatea vocală. Poate fi de sine stătătoare (ex.: Beethoven, două R. pentru vl. și orch.) sau o parte dintr-o lucrare amplă (ex.: Ciaikovski, *Concert pentru vl. și orch.* partea a II-a). (I.R.)

**românescul (românește)** v. **codrânescul; feciorasca (1); învârtita.**

**românire (rumânie)** 1. Acțiune de traducere a textului cântărilor bisericești, începând din sec. 18. R. a culminat în sec. trecut prin tipăriturile lui Macarie Ieromonaul. **2.** Adaptare a textului românesc la melodia gr., prin ajustarea acesteia și prin introducerea unor formule noi, odată cu care s-au strecurat și influențele autohtone în cântarea de tip bizantin\*. (N. M.)

**ronde (cuv. fr.) v. branle.**

**rondeau** (cuv. fr. [rondò] „dans în cerc“), piesă lirică de opt versuri. Forma\* r. este stabilită în 1250. În versificație, r. se comune dintr-un distih — ca refren\*, după care urmează strofa propriu zisă (*additamenta*, trei versuri readucând primul vers din refren) și, în fine, reluarea distihului inițial. În melodie se exprimă prin reapariția

refrenului inițial la sfârșitul strofei. Forma s-ar organiza astfel:

text: A B C A D E A B

melodie: a b a a a b a b,

în care primul grup *a b* și ultimul grup *a b* îl reprezintă refrenul. În sec. 13, *r.* apare adesea (mai ales la trubaduri\*) sub denumirea de *rondet de carole\**, presupunând un dans\* precedat de un cântec, desfășurat pe alternanțe de solo și ansamblu, sau de dansuri și cântece. Compozitori renumiți care au scris *r.* sunt: Guillaume de Dola, Guillaume de Machault, Adam de la Halle, Dufay, Binchois etc. Sin.: *rondet, rondès, rondellus, rotondellus* etc. (M.M.)

**rondellus** v. **rondeau**.

**rondeña** v. **fandango**.

**rondès (rondet)** v. **rondeau**.

**rondiña** (cuv. sp. [rondi?]) numele orașului Ronda) v. **malagueña**.

**rondino** (cuv. it. „mic rondo“), piesă în formă de rondo\*, de o factură mai simplă și cu dimensiuni concise. (I.R.)

**rondo** (fr.: *rondo*; it.: *rondo*; engl. și germ.: *Rondo*), lucrare instrumentală — și, mai puțin frecvent, vocală — cu formă\* specifică și conținut vioi, dansant, de factură populară. Forma de *r.* se constituie din trei sau mai multe expuneri (teme\*), în tonalitatea (2) lucrării, ale unei secțiuni A denumită *refren\** (*ritornello* — v. *riturnelă, perioadă\* principală*) între care se intercalează secțiuni distincte tematic și tonal — notate B, C, D, E etc. — denumite *cuplete\*, strofe, episoade, perioade\* secundare*). La originea *r.* stau cântecele de dans medievale — denumite *rondes* („hore“), fiindcă se execută în cerc — provenind din folc. Normandiei și sunt larg răspândite începând din sec. 13–14 și până în sec. 19. Trubadurii\* din sec. 13 cultivă acest gen muzical — denumit de ei *rondeau\** — în lucrări de factură monodică\*, executate responsorial\*, în care cupletele sunt rediate de un solist, iar refrenul de către cor. Este de menționat faptul că structura poetică se află în strânsă conexiune cu cea muzicală. În sec. 14–15 compozitorii Adam de la Halle și Machault dezvoltă *r.* polif. Muzica instr. preia forma de *r.* și, în sec. 17–18, Fr. Couperin, J.-B. Lully, J.-Ph. Rameau introduc în opere și balet\* lucrări pentru clavecin — intitulate *rondeaux* — care sunt construite conform schemei ABACAD — A. R. clasic (sec. 18–19), descendent direct al *rondeaux*-urilor clavecinistilor fr., se caracterizează printr-un număr mai redus de cuplete,

fiind răspândită forma ABACABA, în care, de multe ori, revenirea primului cuplet se produe în tonalitatea de bază a lucrării. În această perioadă, *r.* este utilizat frecvent ca parte finală a ciclului sonatei\*. Mozart și, în special, Beethoven cristalizează un tip particular de *r.* — *r. sonată* — notat ABACABA, în care celui de-al doilea cuplet — C — i se substituie o dezvoltare (2), iar grupul final al secțiunilor ABA, joacă rolul unei reprize (1), cupletul B fiind re-expus în tonalitatea lucrării (Mozart, *Sonata pentru pian în re major KV 311*; Beethoven, *Sonata pentru pian op. 1 nr. 1, Sonata pt. pian op. 7 etc.*). **R.** este cultivat ca piesă de virtuozitate\* cu caracter independent de Mozart (*Rondo pentru pian în re major*), Beethoven (*Rondo à capriccio*), F. Mendelssohn-Bartholdy (*Rondo capriccioso*), Weber (*Rondo brillant*) ș.a. În acest caz, forma *r.* se amplifică prin asimilarea unor procedee dezvoltătoare și variaționale\*. În muzica sec. 20, forma *r.* este prezentă în lucrări de Bartók (finalul *Sonatei pentru pian*, 1926), Debussy (ultima mișcare din *Sonata pentru violoncel și pian*), R. Strauss (poemul simfonic *Till Eulenspiegel*), Enescu (ultima mișcare din *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, finalul operii *Oedip*). (C.A.B.)

**rotondellus** v. **rondeau**.

**Rotta (Rotte)** v. **harfă**.

**Röhrglocken** (cuv. germ.) v. **clopote**.

**Röhrenholztremmel** (cuv. engl.) v. **lemn (2)**.

**rubato** (cuv. it. „furat“), indicație de tempo (2) ce desemnează o anumită libertate pe care și-o poate lua interpretul de a mări sau micșora unele valori\* de note în avantajul expresiei artistice. ■ Chiar dacă analiza strictă a termenului *r.* relevă alterarea termenului originar (v. *tempo rubato*), *r.* desemnează *p. ext.* mai mult decât o manieră de interpretare transmisă de practica instr. (în special pianistică); de acest concept se leagă accepția, generalizată astăzi, a unui *r.* ce reprezintă o îndepărtare de la redarea strictă a unui tempo metronomic prin unele fluctuații ale mișcării. Micile accelerări, răiri, suspensii și ezitări imprimă mișcării o libertate de desfășurare, o elasticitate și o asimetrie imposibil de notat cu exactitate. În creația românească contemporană, *r.* apare sub influența genurilor improvizatorice\*, a sistemului (II, 6) ritmic parlando rubato din folclor\*. V.: *aleatorism; doină; eterofonie*. (A.R.)

**rubebe** (cuv. fr.) v. **rebec**.

**ruladă** (< fr. *roulade*), pasaj de virtuozitate\* pentru interpretarea vocală (game\*, arpegii\*, melisme\*,

cântate cu agilitate și viteză). Uzitată în tehnica de bel-canto\* și în ariile\* de bravură din repert. de operă\* și concert (1). Sin.: *gorgia*; *coloratură*. (E.Z.)

**Rumbakugeln v. maracas.**

**rumbă** (< sp. *rumba*), dans\* de origine mexicană, pătruns în anii '20 ai sec. 20 în S.U.A. și Europa. Ritmic, se aseamănă cu béguine\*, având spre deosebire de aceasta, o altă dispunere a accentelor (II, 7) ritmice (ex.). Popularitatea dansului l-a determinat pe M. Jora să-i consacre o parte din lucrarea sa pentru orch. mică: *Șase cântece și o r.* (Cl.L.F.)

**rustemul (rustemurile)**, categorie de jocuri\* populare românești, bărbățești sau mixte, răspândite în Câmpia Dunării. În cadrul categoriei

distingem 2 grupe: 1) Grupa oltenească cu variantele denumite *r. drept*, *r. sucit*, *r. bătut*, *resteul*, *restenul*, *măndrele* care se joacă în linie cu brațele încrucișate în față sau la spate. 2) Grupa muntenească cu variantele denumite *bugecul*, *cârligul*, *brătușca*, *paidușca*, *murguleșul*, *hora la patru*, care se joacă în cerc cu brațele prinse în lanț. Au ritm asimetric 5/16 și diferite variante melodice specifice. Mișcarea este vioaie cu pași încrucișați ușor sălțați care se execută pe loc și cu deplasări — înainte-înapoi — ori bilateral. (C.C.)

**ruvido** (cuv. it. „grosolan, neșlefuit“), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unei nuanțe de grosolănie. (B.C.)

# S, Ș

**S 1.** Abreviere\* pentru indicarea vocii (1–2) de sopran (1–2) în partiturile\* corale, vocal sau vocal-simfonice (Ex. 1). **2.** Abrev. pentru notarea funcției de subdominantă\* sau a acordului\* de subdominantă (ex. 2). **3.** Abrev. pentru termeni ca: *segno* (v. *da capo*); *sinistra* (v. *abreviații*); *solo*; *sotto* (v. *sotto voce*); *subito* (v. *piano*); *sul* (v. *sulla tastiera*; *sul ponticello*). (M.M.)

Ex. 1 Notarea în partitura vocii sau corală

Ex. 2 Notarea funcției de subdominantă

**sacabuxa** (cuv. sp.) v. **saqueboute**.  
**sackbut** (cuv. engl.) v. **saqueboute**.

**Sackpfeife** (cuv. germ.) v. **cornamusa**.

**sală de concert**, sală special construită pentru desfășurarea de manifestări muzicale. S. ideală dispune de o acustică perfectă (dacă se poate, pentru fiecare loc la fel). Calculele constructorilor țin seama mai ales de centrele de interferență\* a undelor\* sonore și de captarea lor. Studiul atent al propagării, reflectării și absorbției undelor sonore a dus la soluții optime de construcție. S-a dezvoltat în prezent o ramură specială a tehnicii: acustica sălilor\*. Fenomenele de reflexie și de absorbție a sunetelor au un rol foarte important la calcularea s., unde trebuie să se țină seama de posibilitățile reflexiilor multiple ale undelor sonore pe pereți, pe tavan, în loji etc. De asemenea, se ia în considerație și timpul de reverberație\* care, pentru s., trebuie să fie o mărime de ordinul a 1 secundă. Unele s.

moderne, de dimensiuni ce depășesc posibilitățile de audiție obișnuite, necesită un sistem perfecționat de amplificare și de redare a sunetului prin difuzoare\*.

**salon, muzică de ~**, cerc artistic în care se făcea muzică în sec. 18, 19 și începutul sec. 20. Saloanele aristocrației au oferit la început prilejul dezvoltării unor prestigioase personalități muzicale (Mozart,

Beethoven, Chopin, Liszt etc.). Termenul are însă și o accepțiune peiorativă, datorată denaturării scopului inițial al întâlnirilor artistice de acest gen. Caracterul salonard al muzicii, sentimentalismul exagerat au făcut ca nivelul lucrărilor să scadă pierzând valoarea artistică. Orchestra\* de salon era o mică formație cuprinzând câteva instr., repertoriul (1) îndreptându-se către muzica de divertisment, dansuri\*, potpuriuri\*, romanețe (2) sentimentale. (I.R.)

**salpynx** (cuv. gr. *σάλπιγξ*, „trompetă dreaptă”), instrument aerofon, cu tubul drept, de formă conică, având un pavilion\* de dimensiune mică. Confecționat din os sau corn de animale, grecii antichi l-au utilizat pentru semnalizare și cu ocazia diferitelor ceremonii. (W.D.)

**salt**, unul dintre cele trei tipuri fundamentale posibile în evoluțiile melodice (alături de mersul treptat\* și nota repetată\*). S. se produce atunci când între cele două sunete intervine un interval\* mai

Cor I

Palestrina  
Ave regina caelorum

Sal - va - ra - dix san - cto, ra - dix san - cto a - mur - do

Ex. 2

W. A. Mozart  
Sonata în do minor, K.W. 457

etc.

L.v. Beethoven, Simfonia a III-a

Ex. 3

A.v. Webern,  
Cvartet de coarde op. 28 nr. 1

pizz. arco

Salt

mare decât un ton\*. Acest tip de mers melodic creează, prin distanța ce se produce între cele două note, o tensiune mai mare sau mai mică — în funcție de felul intervalului, disonant\* sau consonant\*, și de distanța între cele două sunete. Tipurile predominante de s. existente într-o structură melodică vor constitui adevărate repere stilistice pentru definirea epocii și a creației compozitorului respectiv; astfel, în melodia palestriniană (ex. 1) nu vor apărea s. decât până la cvintă\* sau sextă\* mică (de preferință ascendente), în melodia clasică vor predomina s. la terțe\*, cvarte\* și cvinte\* ce vor figura (v. figurație), elemente acordice\* (ex. 2), iar în structurile melodice ale dodecafonismului (mai ales la Webern) dominante vor fi s. aspre de cvarte mărite, septime\* și none\* etc. (ex. 3). (D.B.)

**saltando** sau **saltato** (cuv. it. „sărind, țopăind, mers săltat”; fr. *sautillé*), indicație tehnică pentru instrumentele cu coarde și arcuș care desemnează executarea unui șir de sunete rapide în *staccato*\*, obținut prin lansarea ușoară a arcușului pe coarde și revenirea lui naturală, în *ricochet* (v. *jeté*). Se indică sau prin notarea cuvântului sau prin puncte plasate deasupra notelor. (B.C.)

**saltarello** (cuv. it. < lat. *saltare* „a juca”), dans\* italian „cu sărituri”, în tempo (2) rapid și în măsură ternară\*. E semnalat în sec. 14 dar se definește ca gen (1, 2) în sec. următor. În sec. 16 apare adesea alături de *gagliardă*\* (ambele dansuri având comună o dualitate ritmică de tipul hemiolei (2), încorporată în discursul melodic), cu deosebirea că s. contrasta, totuși, prin mișcarea sa ceva mai rapidă. În suită\*, urma unei pavane\* sau *passamezzo*\*. În sec. 17, se apropie, prin tempoul





său, devenit încă mai rapid, de *tarantella*\*, formă în care există încă în S Italiei și Spaniei ca dans pop. Prin Mendelssohn-Bartholdy (în *Simf. „Italiană”*) și Berlioz, a pătruns în muzica simf. romantică. (Cl.L.F.)

**salterio tedesco** v. **Hackbrett**.

**saltimbanc** v. **jongleur**.

**salto** (cuv. it. „săritură, salt”), indicație de prescurtare a unei lucrări muzicale, rezultând o versiune propusă de compozitor sau hotărâtă de interpret. V. și *vide*. (B.C.)

**saltus duriusculus** (cuv. lat.) v. **passus duriusculus**.

**samba** v. **dans**.

**samoglasnică** v. **automelă**.

**Sanctus** (cuv. lat. „Sfânt”), partea penultimă a misei (1) al cărei text este preluat din Noul Testament (Mat. 21, 9) și este, din punct de vedere melodic, cel mai adesea melismatic\*. De S. aparține și *Osana* (lat. *Hosanna* „slăvă”), încadrând pe *Benedictus*; cel din urmă a devenit parte distinctă a misei (2) polif. Caracterul melismatic originar s-a transmis și în S. polif., unde se adopta (mai ales în *Osana*) stilul fugato\* și în general mijloace armonice și instr. grandioase, strălucitoare. ■ În liturghia\* ort., s. este plasat între Simbolul credinței (lat. *credo*\*) și axion\*, iar tratarea sa coral-polif., se apropie de aceea a părții echiv. din misă. (G.F.)

**santur (santûr)**, instrument muzical de forma chitarelor\*, folosit la turci în muzica cultă (tradițională). Se întâlnește și la alte popoare din Orientul de Mijloc. Are cutia de rezonanță\* plată, în formă trapezoidală. Se cunosc mai multe tipuri de s. în funcție de așezarea corzilor pe căluș\*. Punerea în vibrație a corzilor se face prin lovire cu o baghetă (2) de lemn înfășurată cu stofă sau piele. (L.B.)

**saqueboute** (cuv. fr. [sakbut]; sp. *sacabuxa*; engl. *sackbut*), denumirea trombonului\* cu sistem de culise\* în evul mediu. (W.D.)

**sarabandă 1.** Dans\* popular, solistic, cu melodică și gestică lascivă, în mișcarea moderată, a cărei prezumtivă obârșie este, potrivit diferiților muzicologi, evreiască, maură, andaluză sau central-americană (Yucatan). S. este semnalată pentru prima dată în Spania, într-un document al autorităților municipale din Madrid (1583) prin care este interzisă, fiind considerată indecentă. S. este menționată și descrisă de către Cervantes (*Don Quijote*) și Shakespeare (*Mult zgomot pentru nimic*), acesta din urmă denumind-o *Courante*\*. S. se răspândește rapid în Europa occid. ■ În decursul sec. 17, își schimbă treptat caracterul, devenind un dans așezat și serios, în măsura\* de 3/4, cu structura ritmică derivând din formula ♩ ♩ ♩ (fără anacruză\*), alcătuit din două secțiuni repetate, fiecare având câte opt măsuri. O vreme, s. există sub ambele forme, pentru ca, pe la începutul sec. 18, să se impună cea de-a doua. 2. Parte a suitei\* instr. a sec. 17–18, provenită din s (1). Bach, Haendel, Couperin sunt cei ce au stilizat-o și i-au dat înfățișarea devenită clasică: lentă, gravă, bogat ornamentată (ex.). În epoca modernă, au compus s. Debussy, Ravel, Satie, Saint-Saëns, Roussel, D. Lesur. (S.R.)

**sarangi**, instrument muzical de mare răspândire în India. Are trei sau patru coarde întinse pe o tijă lungă, ce este fixată pe o cutie de rezonanță\* de format mare. Se cântă prin frecarea corzilor cu un arcuș\* scurt și curbat. Anumiți executanți plasează sub corzile principale pe care cântă și un număr de corzi de metal (corzi simpatice\*), care, prin rezonanță\*, amplifică și colorează sonoritatea. Este folosit mai ales în acompanierea cântăreților vocali. (L.B.)

**sardana**, dans\* catalan, în cerc, în măsură\* de 2/4 sau 6/8 (adesea prin alternarea celor de 3/4 și 6/8), în expresia sa populară acoperind o sferă largă de caracter, de la veselie la melancolie și la patetism. Este cunoscută din sec. 16, și, ca și *fandango*\*, se axa inițial pe un anume tip melodic. (Cl.L.F.)

**sarki (tarký)** (cuv. tc.) v. **peşrev**; **taksîm**.  
**sarrusofon** (fr.; germ. *sarrusophone*), instrument din familia instrumentelor de suflat din lemn dar confecţionat (asemeni saxofonului\*) din metal. Construit în 1856 de francezul Gautrot, la sugestia şefului de fanfară (6) militară Sarrus (de unde şi denumirea instr.), s. a apărut, ca şi sax. (brevetat cu zece ani în urmă de Adolf Sax), în condiţiile dezvoltării fanfarelor în a doua jumătate a sec. 19, din necesitatea întăririi unor grupe ale acestora. Dacă sax. este un cl. metalic, s. este un ob. metalic, ce întruneşte atât caracteristici ale acestuia din urmă cât şi ale fağ., fiind prevăzut, deci, cu o ancie\* dublă; provenind din perfecţionarea oficleidei\* (instr. de suflat de alamă cu clape (3) în loc de ventile\*), s. a fost dotat de către Gautrot cu sistemul de grifuri (v. digitaţie) şi clape Böhm (v. flaut). Familia s. cuprinde tipurile: sopranino (în *mi bemol*) S. (în *si bemol*), A. (în *mi bemol*), T. (în *si bemol*), Bar. (în *mi bemol*), B. (în *si bemol*), C.-bas (în *mi bemol*, *do* şi *si bemol*). S. c.-bas şi-a găsit utilizarea mai curând în orch. simf. decât în fanfară, înlocuind uneori cu succes c.-fağ. (în partituri de Debussy, Ravel, Dukas, Delius, Oscar Schlemmer şi Hans Joachim Hespos). (D.P.)

**savart** (< fr. *savart*), (acustică muzicală), unitate de măsură a intervalelor\* muzicale. Prin definiţie, un s. este intervalul s. (exprimat prin raport de frecvenţă\*) al cărui logaritm\* în baza 10 este egal cu 0,001, adică  $\log_{10} s = 0,001$ . Folosind tabla de logaritmi zecimali rezultă că  $s = 1,0023$ . Este deci un interval foarte mic (microinterval\*), ca de ex. între sunetele cu frecvenţa de 1 002,3 şi 1 000 Hz. Intervalul de octavă\*, caracterizat de raportul de frecvenţe 2/1, cuprinde  $0,30103/0,001 = c. 301$  s., deoarece  $\log_{10} 2 = 0,30103$ . (Pentru alte ex. de valori intervalice măsurate în s. v.: *comă*, *fon*, *frecvenţă*, *logaritm*, *microinterval*, *semiton* şi *ton*). Cel mai mic interval perceptibil de ureche măsoară c. 1,3 s. Pentru a exprima în s. mărimea unui interval muzical, se înmulţeşte cu 1 000  $\log_{10}$  al raportului de frecvenţe care corespunde acestui interval. ■ Numele acestei unităţi de măsură a fost dat în memoria fizicianului francez F. Savart (1791–1841); s. este utilizat cu precădere în Franţa.

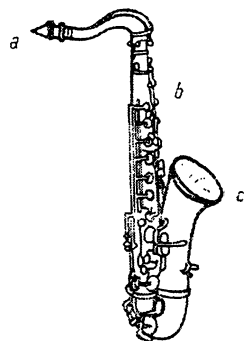
**Bibliogr.:** Bouasse, H.-P., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Dufourcq, N., *La musique des origines jusqu'à nos jours* (ouvrage publié en collaboration), Paris, 1946; Bianu, V.V., *Acustică* (în

„Fizica generală”, Buc., 1947); Giuleanu, V. şi Iuşceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962. (D.U.)

**saxhorn**, nume dat de Adolf Sax familiei de instrumente născute din vechea goarnă (corno signale\*), prin aplicarea mecanismului de pistoane\*. Sax a construit şapte modele de S.: sopranino, soprano (echiv. fligornului (1), alto, tenor, bariton, bas şi contrabas (sin. *archibombardon*\*). În fanfarele (6) fr., familia s. are acelaşi rol cu familia fligornului (2) din fanfarele germ. şi austriece. (D.P.)

**saxofon** (< Sax, numele constructorului instr. şi gr.  $\varphi\omega\upsilon\eta$ , „sunet, voce”; fr. *saxophone*; it. *saxofono*, *sassofono*), instrument de suflat din grupa lemnelor, de formă conică îndoită la capăt în formă de pipă, alcătuit din muştiuc\*, cu ancie\* simplă, corp, mecanism de închidere şi deschidere a orificiilor cu ajutorul clapelor (2) şi pavilion\*. De la început, s. a fost construit din metal. Întinderea s. este de la *si bemol* la *fa*<sup>3</sup>. S. prezintă o familie numeroasă, instr. variindu-şi mărimea de la cel mai mic până la cel mai mare în funcţie de sonoritatea mai acută sau mai gravă ce le este proprie. Totodată fiecare instr. poate avea două acordaje (1) diferite, grupându-se în două subfamilii. Se notează în cheia\* *sol* iar instr. grave în cheia *fa*. Acestea sunt: s. *sopranino* în *fa* sau în *mi bemol*, s. *sopran* în *do* sau în *si bemol* (singurele de formă tronconică, asemănătoare oboiului\*), s. *alto* în *fa* sau în *mi bemol*, s. *tenor* în *do* sau în *si bemol*, s. *bariton* în *fa* sau în *mi bemol*, s. *bas* în *do* sau *si bemol*. Subfamilia cea mai răspândită este aceea în *mi bemol* şi *si bemol*

(a se vedea tabelul alăturat cuprinzând întinderea tuturor s., atât ca notaţie cât şi ca efect). Tehnica s. este asemănătoare aceleia a ob., dar, mai ales, a cl. (clarinetişti sunt aceia care în orch. preiau partida\* s.). S. are un timbru\* ce ar putea fi comparat cu acela



Saxofon. Părţi componente  
 a. muştiuc (cu ancie simplă);  
 b. corpul instr.; c. pavilion.

FAMILIA SAXOFOANELOR  
ÎNTRINDERE

INSTRUMENTUL	NOTAȚIA	EFFECTUL
1. S. Soprano		<p>în fa </p> <p>în mib </p>
2. S. Sopran		<p>în do </p> <p>în sib </p>
3. S. Altor		<p>în fe </p> <p>în mib </p>
4. S. Tenor		<p>în do </p> <p>în sib </p>
5. S. Bariton		<p>în fa </p> <p>în mib </p>
6. S. Bas		<p>în do </p> <p>în sib </p>

al cl., ob. și vcl. cântând împreună. S. a fost brevetat în 1845 când creatorul și constructorul său, Adolphe Sax (n. 1814 la Dinant, Belgia — m. 1894, Paris) l-a inventat. S. este folosit mai mult în muzica ușoară\* și de jazz\*, dar a pătruns și în orch. simf. prin lucrările lui Bizet (*Suita Arlesiana*), Stravinski, Ravel, Gershwin. În creația simf. românească apare în lucrări de Dumitru Bughici, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe ș.a. (M.M.)

**saxotromba**, nume dat de Adolf Sax instrumentului creat de el (constituind o întreagă familie), care, datorită dimensiunilor tubului sonor, se

situează între goarnă (corno signale\*) sau saxhorn\* și corn\*. Timbrul\* s. este mai puțin dulce decât al cornului dar mai puțin aspru decât al instr. din familia trompetei\*. Familia s. nu a găsit o largă aplicare. (D.P.)

**sălăjanul**, denumire dată, în bazinul Crișului, Repede și al Barcăului, principalului tip de joc\* — Ardeleana (1) sincopată — din repertoriul de dansuri populare al Țării Crișurilor. V. *Pe picior*.

**sărita v. fecioreasca** (1).

**scara completă (generală)** a sunetelor muzicale v. **frecvență; octavă** (3).

**sâz (saz)**, instrument cu coarde ciupite, asemănător tamburului\*, larg răspândit în Turcia, Iran, Afganistan și la popoarele din Transcaucazia. Este construit în cinci tipuri. (Cl.L.F.)

**sâz semâ'îsi (saz semâ'îsi)** (cuv. tc.) v. **peșrev**.

**scară** (fr. *échelle*; germ. *Tonleiter*), succesiune continuă sau discontinuă de sunete, conținând secunde\* mari (dar și mici) și salturi de terțe\* (mici). În noțiunea de scară se cuprind în general formațiile oligocordice\* (bi-, tri-, tetra-, pentatonii\* dar și bi-, tri-, tetra, penta-, hexacordii\*), celelalte formații heptatonice\*, întregite prin repetarea sunetului de bază la octavă\*, sunt cuprinse în general sub noțiunea de gamă\*. S., ca și gama (cu care este adesea confundată), este o imagine grafică a materialului muzical real, material ce ține din punct de vedere structural de alte legi decât acelea ale unei ordonări în succesiuneuitoare sau coborătoare a elementelor proprii acestui material. V. **mod** (I). (G.F.)

**scat** (cuv. engl. [skæt]) (JAZZ), manieră vocală ce imită improvizatia\* instrumentală. Constă în înlocuirea cuvintelor cu silabe onomatopeice, spontan alese pentru valoarea ritmică și fonetică, în care primează accentele. Maniera s. a fost proprie și epocii „bop”. Specialiștii în s.: Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald, Jon Hendricks, Clark Terry, Sarah Vaughan, D. Lambert, ș.a. (M.B.)

**scazon v. choliamb**.

**scăunaș v. căluș**.

**Schachbrett** (cuv. germ.) v. **échiquier**.

**Schalmei** (cuv. germ. [ʃalmaj]; engl. *shawm* [ʃo:m])  
1. Denumirea generală în germ. a instrumentelor cu ancie\* în ev. med. V. **Piffero**. 2. Instr. străvechi cu ancie dublă, cu tubul de formă conică, prevăzut cu 6–7 orificii, considerat strămoșul bombardei\*. 3. Denumirea în germ. a fluierului discant (carabă) a cimpoiului\*. 4. Registru (II, 1) de orgă\* cu sunetul de un timbru\* delicat, gingaș. V. **biffara**. (W.D.)

**Schellen** (cuv. germ.) v. **clopoței**.

**Schellentrommel** (cuv. germ.) v. **tamburină**.

**scherzando** (cuv. it. [skertsando] „glumind”), indicație de expresie prin care se cere o interpretare vioaie și lină de spirit. (B.C.)



Schalmei

**scherzo** (cuv. it. [skertso] „glumă”) 1. Lucrare vocală sau instrumentală scurtă, vioaie, dinamică, având un caracter glumeț. Numele s. este dat prima dată unor cântece laice în sec. 17 (la A. Trollo — 1608 și la Monteverdi — 1628). 2. Parte a ciclului (1, 2) de sonată\* — de obicei a III-a — ce înlocuiește menuetul\*. În măsură temară\* (3/4) ca și menuetul, s. este plin de humor, sarcastic, fantastic sau chiar demoniac, îndepărtându-se astfel sensibil de caracterul dansant originar. S. a fost introdus în ciclul sonatei de către J. Haydn (*Cvart. de coarde op. 33, 1781*); în simf. îl adoptă Beethoven (*Simf. Eroica*), adâncindu-i caracterul (cele mai variate expresii, incluzând și bonomia țărănească, însoțită la nevoie chiar de introducerea în cadrul s. a unor dansuri în măsuri binare\*. *Simf. a VI-a și a IX-a*) până la conturarea unui gen independent. În sensul beethovenian, a fost preluat de simfonisti de mai târziu (Brahms, Bruckner, Mahler) sau contaminat cu forma de rondo\* (Schumann) sau cu valsul\* (Berlioz, Ceaikovski) sau marșul\* (Ceaikovski). Redevine o piesă independentă la Berlioz, Brahms, Rahmaninov. Forma s. beethoveniană dezvoltă forma menuetului cu trio (3), prin repetarea acestei din urmă secțiuni devenind: ABABA. (M.M.)

**schismă** (σχίσμα)v. **comă**.

**Schlagfeder** (cuv. germ.) v. **plectru**.

**Schlagstäbe** (cuv. germ.) v. **claves**.

**Schnabelflöte v. flaut drept**.

**schola cantorum** (cuv. lat. „școala cântăreților”; <gr. σχολή, „grup de disipoli” și „reședința” lor) 1. Așezământ de educare cu predominanță muzicală, atașat bis. romane. Membrii s., inițial adulți, ulterior copii — lectori și cantori\* — participau efectiv la ceremoniile de cult. Existența unor astfel de s. este anterioară papei Grigorie cel Mare. După exemplul Romei, în toată Europa creștină apuseană au fost înființate s., numărând fiecare câte 20–30 de membri. V. **maîtrise**. 2. S., nume dat de Charles Bordes școlii fondate în colaborare cu V. d'Indy și A. Guilmant, în 1894 la Paris, destinată inițial predării cântării liturgice. S. s-a extins și laicizat rapid, devenind „școală superioară de muzică” (1900). Disciplinele de bază erau cântul gregorian (v. gregoriană, muzică), polif. Renașterii\*, orgă\* și compoziția (2) (predată strălucit de d'Indy). În 1934, o parte din membrii S. se desprind de matcă, întemeind „Școala C. Franck”. S. ființează și azi, păstrând vechea sa orientare conservatoare.

Numeroși compozitori români sunt formați la această școală, între care: D.G. Kiriac, Cucu, Cuclin, Chirescu, I.D. Petrescu, Alessandrescu, Otescu, Rogalski, Enacovici, Golestan, C. Bobescu, Brânzeu. (S.R.)

**Schüttelrohr** (cuv. germ.) v. **tub (1)**.

**Schwebungen** (cuv. germ.) v. **bătăi**.

**Schwegel** (cuv. germ.) v. **galoubet**.

**scialumò** (cuv. it.) v. **chalumeau**.

**sciolto** (cuv. it. [jolto]) 1. Termen ce indică o execuție flexibilă și agilă, în manieră spontană și *non legato*\*. 2. Compoziție (1) scrisă în stil neriguros (ex. *fuga*\* *sciolta* în opoziție cu *fuga obbligata*). 3. La instr. cu coarde și cu arcuș o sonoritate intensă executată cu tot arcușul. Echiv. fr. *grand détaché*\*. (O.G.)

**scopos** (cuv. ngr. σκοπός, „cântec”; pl. *scopote*), termen generic pentru cântec, melodie, cântată mai ales de lăutari\* la curtea domnească. Este întâlnit în scrierile din sec. 18 (*Condica lui Gheorgaki*). (Cl.L.F.)

**scordatură**, modificare temporară a acordajului (2) obișnuit al unui instrument cu coarde, în scopul obținerii unor efecte de culoare. Practicată deja în sec. 17, cu precădere în execuțiile de laută\*, facilitând tehnica. Frecvent se modifică acordajul prin ridicarea coardei extreme (Paganini: *Mozesfantaisie*, cu *sol* acordat în *si bemol*). Prin coborârea coardei o întâlnim în mișcarea a doua a celei de a patra *Simfonii* de Gustav Mahler (în care, prima vl. cântă cu *sol* acordat în *fa diez*). ■ În muzica pop., s. se practică mai ales la instr. de acomp. (G.M.)

**scripcă** v. **violină**.

**scuturatul** v. **mânâșălul**.

**seconda prattica** v. **musica mensurata; monodie**.

**secondo** (cuv. it. „al doilea”) 1. În partiturile\* pentru pian la patru mâini, partea pianului din bas (III, 1), notată cu s. sau, abrev., 2<sup>do</sup>. În part. de orch., în cazul executării unui fragment doar la unul dintre cele două instr. de același fel (2 cl., 2 ob.) notate pe un singur portativ\*, acela care cântă este menționat prin indicația 1<sup>mo</sup> sau 2<sup>do</sup>. 2. *Seconda volta*, v. *volta (I, 2)*. (B.C.)

**secțiune de aur** (< lat. *sectio aurea* „țăietură de aur”), caz al proporțiilor (I, 4) identificat în structurile formale ale muzicii și utilizat în constituirea unor microstructuri și sisteme (II). Între negarea absolută a acțiunii sale (H. Kayser) și absolutizarea

eficienței sale în muzică există grade diferite de apropiere teoretică și practică. ■ S. este cunoscută în geometrie ca medie proporțională – împărțirea unui segment în media și extrema rație:  $AB/AC = AC/AB$ . Dacă se notază  $AB = a$ ,  $AC = b$  și  $CB = c$ , proporția are ca formulă algebrică:  $a/b = b/c$ . Raportul  $b/c$  dintre lungimea părții celei mai mari (AC) și a celei mai mici (CB) este *numărul de aur*  $\Phi$  (inițiala numelui lui Fidias). Și algebric  $a = b + c$ , deci în formula inițială  $a$  poate fi înlocuit, iar noua formulă este:  $(b+c)/b = b/c$ . Împărțind cu  $b$  și înlocuind  $b/c$  prin  $\Phi$ , se obține relația  $1 + 1/\Phi = \Phi$ , care arată că numărul de aur diferă de inversul său prin unitate. Din ultima formulă se deduce ecuația de gradul al doilea ce determină valoarea lui  $\Phi$ :  $\Phi^2 - \Phi - 1 = 0$  de unde  $\Phi = (1 + \sqrt{5})/2 = 1,6180339887\dots$ , un număr irațional pătratic, aproximat de regulă numai prin primele trei zecimale. Dacă se cunoaște segmentul  $AB = a$ , s. a acestuia se determină prin câțul  $a/1,618$ ; dacă se dă  $b$ ,  $c = b/1,618$ ; dacă se dă  $c$ ,  $b = 1,618 c$ .

■ Străvechiul domeniu al aplicării s. este arhitectura. Egiptenii construiau piramidele, în care aria triunghiului unei fețe era egală cu aria pătratului bazei, pornind de la proporția armonioasă a s. Grecii au învățat-o de la egipteni. Pitagoricienii cunoșteau, conform tradiției, construirea pentagonului regulat și a pentagramei (pentagonul stelat), figuri în care relațiile s. se găsesc în mai multe ipostaze. „Misterioasele” proprietăți ale pentagramei (multiplicarea sa la infinit, rămânând egală cu ea însăși) au făcut ca aceasta să constituie semnul de recunoaștere al membrilor sectei pitagoricienilor (divulgarea acestor proprietăți, în general, a secretelor numărului 5 era considerată un sacrilegiu). Aprofundarea legilor s. s-a datorat unor Euclid, Proclus, Diadochos, Eudox din Cnidos, Platon (care emite postulatul existenței a numai cinci poliedre regulate și nu a unui număr nelimitat al acestora ca în cazul poligoanelor regulate), Claudios Ptolemaios ș.a. Cunoașterea, pe filieră arabă (prin trad. în lb. lat., apoi direct din gr.), a *Elementelor* lui Euclid a menținut treaz interesul pentru s., și nu numai printre constructorii goticului ci și printre matematicieni. Dintre aceștia, Leonardo din Pisa (1180–1250) zis și Fibonacci a adus o revelatoare contribuție privind proprietățile numărului  $\Phi$ , a așa-zisei „creșteri organice”, căci însuși raportul s.  $\Phi = \text{radical din } 5+1$  reprezintă „pulsția unei creșteri optime (omotetice, prin creșteri succesive) în doi timpi, cu două dimensiuni” (Matila

Ghyka), din care rezultă „șirul dublu aditiv“ (Florica T. Căpan) al lui Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13... Șirul lui Fibonacci are proprietatea că fiecare termen al său, începând de la al treilea, este suma celor doi termeni precedenți:  $2 = 1 + 1$ ;  $3 = 1 + 2$ ;  $5 = 2 + 3$ ; ...;  $13 = 5 + 8$ ... Renașterea a înregistrat extinderea principiilor și proprietăților s. la domeniile artei în genere și, cu precădere, la cel al picturii (Luca Pacioli – autorul tratatului *De divina proportione*, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci – cel din urmă descifrând raporturile s., pe care a numit-o pentru prima dată *sectio aurea*, în proporțiile corpului uman), aceiași moment exploziv al istoriei constituind și începuturile studierii naturii vii în legătură cu s. (Kepler), domeniu nu mai puțin propice pentru deducerea și pe cale experimentală, statistică a creșterii organice (de ex. în botanică). ■ Dacă sunt credibile și probatoare mărturiile unora dintre autorii ant., pitagoreicii stabiliseră o punte de legătură între arhitectură și muzică, prin aceea că construiseră, în Grecia Mare, temple ale căror proporții erau proporțiile (I, 2) muzicale. Ev. med. și Renașterea\* au urmat vechile precepte proporționale dar, cu toată aplecarea lor spre simbolică numerică și spre ezoteric, nu au lăsat dovezi sigure asupra aplicării s. în muzică (cel puțin în măsura în care au făcut-o artele plastice). Cercetarea retrospectivă asupra proporțiilor unor fugi\* de Bach sau asupra sonatei\* clasice lasă să se întrevadă o ordonare a arhitectonicii muzicale în conformitate cu s. Astfel, în cadrul schemei generale:



dacă:

a = întreaga parte (I) de sonată

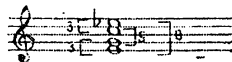
b = expoziția + dezvoltarea

c = repriza + coda

atunci forma (de sonată) se poate transpune (luând ca unitate o anume valoare\* ritmică) în formula algebrică:  $a$  (întreaga parte)/  $b$  (expoz. + dezv.) =  $b$  (expoz. + dezv.)/ $c$  (repr. + coda)

Expresie optimă a ordonării secțiunilor față de întreg ca și a secțiunilor între ele, s. poate să nu fie în acest caz un act volițional, ci unul datorat doar instinctului artistic (o paralelă se poate stabili cu experimentul pe diferiți subiecți al lui Fechner, care a demonstrat o foarte largă proporționare

instinctivă a figurilor geometrice conform s.). Indubitabil pare faptul că, în urma reafirmării interesului pentru s. în prima parte a sec. 20, Bartók avea să aplice s. și numărul lui Fibonacci în unele structuri orizontale și verticale, ca de ex. în caracteristicul acord\* major\*-minor\*:



Faptul se datorește, probabil, intensei utilizări în muzica lui Bartók a pentatonicii\*, formație ce, datorită „omogenității“ intervalelor și a periodicității lor (secunde\* mari și terțe\* mici), aplicarea s. este legitimă (cf. W. Berger, pp. 12–13). Întregul sistem (II, 2) modal, mai ales în situația tratării sale prin substructuri complementare [v. mod (I, 10)], apt în a supune structura intonațională a unei ordonări prin s. Prima aplicare consecventă a principiului s. i se datorește lui W. Berger (*Moduri și proporții*, 1963), care, luând ca etalon mărimea semitonului\* temperat\* (celelalte mărimi, tonul \*, tonul + semitonul, sunt în fapt multipli ai celui dintâi), verifică unele structuri „naturale“, dacă nu totalitatea lor, prin s.; suntem mai curând în prezența unei explicitări a structurilor decât în aceea a explicării lor în sensul sistematiei tradiționale, explicitare ce are însă ca rezultat: a) crearea unei constelații de moduri „sintetizate“, cum le-a numit autorul, aplicabile în propria-i muzică dar și în aceea a altor compozitori (ex. A. Stroe în *Arcade*, 1963) și b) o reafirmare a melodicului (melodia\* fiind în general o succesiune de intervale\* de tipul s.) care, concretizat aici în formule (, 3) modale, ordonează spațiul dodecafonic\*; această ordonare pe temeiul formulei, deci a unui element mai puțin abstract și nicidecum exterior actului sonor – cum fusese seria\* – ține seamă, dimpotrivă, de natura și legitățile inexorabile ale muzicalului. Sin.: *număr de aur*; *proporție divină*. Echiv. fr. *section d'or*; germ. *goldener Schnitt*; engl. *golden section*.

Bibliogr.: Bösenberg, Fr., *Harmoniegefühl und goldener Schnitt*, Leipzig, 1911; Möckel, M., *Der goldene Schnitt, das Geheimnis der alten italienische Geigenbauer*, în: *Europa*, 1925; Ghyka, Matila, C., *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, 1927 (trad. rom. parțială în M.G., *Estetica și teoria artei*, Buc., 1981); Servien, P. [Coculescu,

Ș.), *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, Paris, 1929; Lendvay, E., *Introduction aux formes et harmonies bartokiennes*, în: Bartók, sa vie son oeuvre, sous la dir. de Bencc Szabolcsi, Budapesta, 1956; Szalay, N., *Rolul ideii de simetrie în geniza sistemelor muzicale*; în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1968; Lipp, E., *Le violon*, Paris, 1965; Berger, W. G., *Moduri și proporții*, în: *Muzica*, nr. 1/1963; (republ. în W.B., *Dimensiuni modale*, Buc., 1981); Haasc, R., *Grundlagen der harmonikalen Symbolik*, München, 1966; Thimus, A., Freiherr von, *Die Harmonikale Symbolik des Altertums*, 2 vol., 1968; 1876, repr. Hildesheim, 1972; Kayser, H., *Der hörende Mensch*, Berlin, 1930; același, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich, 1950; Hofmann, W., *Goldener Schnitt und Komposition*, Wilhelmshaven, 1973; Câmpan, Florica, T., *Povești despre numere măiestre*, Buc., 1981. (G.F.)

**secundă** (< it. *seconda* „a doua“) 1. Intervalul\* (simplu) dintre două trepte\* consecutive ale scării muzicale diatonice\*; se notează uneori cu cifra 2. Tipuri diatonice în sistemul temperat\*: s. *mare* (ex.: *do-re, fa-sol*) valorează 1 ton\* și se notează cu 2 M; s. *mică* (ex.: *mi-fa, si-do*) valorează 1 semiton\* și se notează cu 2 m. Cu alterații\* se obțin s. *cromatice* (de diferite tipuri. Este importantă s. *mărită* (ex.: *fa-sol diez, si bemol-do diez*), are cuprinde  $1\frac{1}{2}$  tonuri sau 3 semitonuri. Se notează cu 2+ și caracterizează intervalul dintre treptele VI–VII ale gamei\* minore\* armonice clasice. În modurile\* pop., s. *mărită* apare și între alte trepte; sunt și moduri cu 2 s. *mărite*. Toate tipurile de s. sunt intervale disonante\*. În sistemul temperat și tonal, s. *mărită* (interval disonant) este enarmonică (2) cu terța\* mică (interval imperfect consonant\*), cuprinzând același număr de 3 semitonuri. S. micșorată (ex.: *do-re dublu bemol, mi-fa bemol*) este enarmonică cu intervalul de primă\* și deci nu cuprinde nici un semiton. Prin răsturnare\*, s. *mare* devine septimă\* mică (ex. *fa-sol* → *sol-fa*), iar s. *mică*, septima mare (ex.: *mi-fa* → *fa-mi*). S. *mărită* devine septimă micșorată (ex.: *si bemol-do diez* → *do diez-si bemol*). Rezolvarea\* în interval consonant a s. se obține în multe moduri, după caz (ex. s. *mare do-re* poate fi rezolvată în *do-mi bemol, si-re, si bemol-re* etc., iar s. *mărită fa-sol diez* în *mi-sol, fa-la* sau *mi-la*). 2. Treapta a doua a unei game (supratonica\*), numărând de la tonică\*, situată pe o treaptă dată. ■ În gama naturală\* (G. Zarlino), s. *mare* are două măriri: *do-re, fa-sol* și *sol-la* un ton mic 10/9.

Rezultă că în această gamă terța mică *re-fa* 32/27 este mai mică cu o comă\* sintonică 81/80 decât *mi-sol*; cvinta *re-la* 40/27 este mai mică cu aceeași comă decât *do-sol* 3/2, pe când cvarta *la-re* 27/20 este mai mare cu aceeași comă decât *do-fa* 4/3.

*Bibliogr.*: Ricmann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, 1921; Giuleanu, V., și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; Breazul, G., *Muzica și standardizarea acustică*, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, Buc., 1977. (D.U.)

**secvență** (< lat. *sequentia*; fr. *séquence*; germ. *Sequenz*) I. 1. Imn (1) bisericesc, apărut și dezvoltat în țările catolice posterior epocii carolingiene (sec. 9), prin atribuirea unui text literar (denumit *prosa ad sequentiam*, iar mai târziu *prosa*) melismei\* finale amplificate (*logissima melodia* sau *sequentia*) din alleluia\* și *jubilus*. Inițial, s. aparținea tropului (3); ulterior a devenit independentă. Unii muzicologi germ. afirmă că, în timpurile mai vechi, s. se executa melismatic; s-a epurat apoi treptat de melisme, ajungând la o intonare pur silabică în vremea lui Notker Balbulus (de la care ne-a parvenit și prima s. mai amplă); alți muzicologi consideră însă că s. ar reprezenta o formă mai simplă, pregregoriană, a melismei Alleluia. În sec. 9, arta s., ca și cea a tropilor, se practica numai în mănăstiri; apoi, s. a păstruns și în misă\*. Până în sec. 13, când genul a pășit spre declin, s-a compus un număr enorm de s. Actualmente, mai sunt în uz după „epurarea“ lor de către Conciliul din Trento (1545–1563) 5 s.: *Victimae paschali laudes*; *Veni Sancte Spiritus*; *Lauda Sion*; *Dies irae*\*; (v. și *recviem*) și *Stabat mater dolorosa*\*. S. a fost unul din primele genuri muzicale plurivocale, la început organale (v. *Musica Enchiriadis*), apoi polif. 2. Alături de s. (I, 1) religioase existau și s. laice, cu texte lat., dar executate solistic, cu acomp. instr. II. 1. Progresie\*. 2. Componentă structurală a progresiei care constă în reluarea transpusă a modelului. (S.R.)

**sedealnă** (< vb. sl. сѣдѣти, „a șede, a sta jos“, echiv. gr. καθέζεσθα, καθήσθα), (BIZ). cântare dintr-un grup de două sau trei cântări, ce se execută la începutul utreniei\*, după tropare\*. În timpul acesta cei prezenți în bis. pot sta în strane\*. V. catismă. (N.M.) (D.S.)

**seg. v. abreviații.**

**seguidilla** (cuv. sp. [sehidiɫa]), dans\* popular spaniol în trei timpi (I, 2), cu caracter vioi și

mişcare foarte repede, plin de neprevăzut ca invenție coregrafică. Se dansează în sunetele castanietelor\*. (Prelucrare celebră, S. din opera *Carmen* de Bizet). (I.R.)

**selendro v. pelog.**

**sem(e)iografie muzicală v. notație muzicală.**

**semibrevis** (cuv. lat.: *semi* „jumătate” + *brevis* „scurt”), în notația (III) mensurală (v. și *musica mensurata*), prima notă rombică înnegrită, valorând jumătate din *brevis*\*. Corespunde notei întregi din notația (I) actuală; forma rotunjită de astăzi a apărut în jurul anului 1600. (G.F.)

**semicadență v. cadență (I).**

**semiditonos** (cuv. lat.) v. **hemiditonos**.

**semifusa**, valoarea\* de notă, în notația (III) mensurală (v. și *musica mensurata*), reprezentând jumătate din *fusa*\*. (G.F.)

**semiminima** (cuv. lat. *semi* „jumătate” + *minima* „cea mai mică”), în notația (III) mensurală (v. și *musica mensurata*), notă reprezentând jumătate din *minima*\*. (G.F.)

**semiotică muzicală.** Semiotica (semilogia) este considerată ca o „teorie generală a semnului”, ca o „știință autonomă” sau, în particular, ca o modalitate de a oferi muzicologiei\* o cale de consolidare a metodologiei sale științifice. Recent, Umberto Eco (autor al *Trattato di semiotica generale* – 1975) socotește că teoria semiotică permite analiza „producerii speciale a semnelor și a sistemelor de semne ca fenomen cultural «apropiindu-se de concepția lui Saussure»” („știința vieții semnelor în sânul vieții sociale”). Semiotica s-a dezvoltat sub auspiciile „filosofiei semnului”, a psihologiei „formelor” și a celei „behavioriste, a lingvisticii structurale, a formalismului logico-matematic, a teoriei comunicării și a teoriei informației. Dintre fondatorii și principalii teoreticieni amintim pe Dh. S. Peirce, Dh. W. Morris, F. de Saussure, C.K. Ogden și I.A. Richards, R. Jakobson, L. Hjelmslev, A.J. Greimas, J. Kristeva, E. Benveniste, R. Barthes, T. Todorov, Max Bense, J.J. Nattiez, L. Prieta ș.a. A fost aplicată și în fenomene de comunicare naturală sau extralingvistică (e. Benveniste, Rh. A. Sebeok). În artă ca și în muzică, cercetarea semiotică s-a centrat pe problemele limbajului, mai ales de când estetica\*, prin Pius Servien, a teoretizat asocierea dintre structura limbajului științific și a limbajului poetic încercând să depășească granițele celor două arii de manifestare ale spiritului uman (*Lyrisme et structures sonores* –

1930, *Esthetique. Musique – Peinture – Poésie – Science*, 1930). Și alți esteticieni din acea epocă susțin o posibilă interpretare semiotică a artei printre care și Jan Múkarovsky (*L'art comme fait sémiologique* – 1934). O înrăurire deosebită asupra dezvoltării semioticii au avut-o orientările *structuraliste* din lingvistică și aplicațiile din antropologie, folclor, literatură, studiul obiectelor – design, film și dramaturgie. Se urmărea astfel o metodologie comună oricărui domeniu de aplicare al semioticii, deci oricărui sistem de semne – vizuale, olfactive, kinestezic-proxemice, naturale, medicale sau auditive folosite în comunicarea umană și care să permită o interpretare formalizabilă a oricărui tip de limbaj și de „discurs” implicând deci sisteme ordonate de forme, în timp sau în spațiu, și legile lor de asamblare (compunere). După cum se știe, chiar stoicii foloseau termenul de semnificație, „semeiotiké”, însușit ulterior de gânditorii europ. Îl găsim apoi la John Locke (la rândul-i, îl preluase de la John Wallis), prin care descria sistemul de semne muzicale: „un fel de figuri ce marcau fiecare ton” numite *semeia*, adică notele-semn (după abatele J.B. Dubos). Astfel, astăzi se înțelege prin *semioză* „semnul de acțiune” sau spațiul de manifestare: ale semnelor (într-un domeniu sau altul și de obicei în procesul creativ și cel al comunicării). Semiotica consideră *semnul* ca *interfață* (suprafață de contact) între *semnificant* și *semnificat*, pentru că el arată totdeauna „prin ceva”, „despre ceva”, „cuiva”, fiind o comunicare prin semne *intenționale* și *semnificative* (cu sens). Descrierile și interpretările mediate de universul semnelor pot să se refere la *expresia* discursului (forma sa) precum și la *conținutul* acestuia deși ambele planuri se socotesc a fi complementare. Semilogia generală (bazată îndeosebi pe structurile lingvistice) comportă analize de ordin *semantic*, *sintactic* și *pragmatic* și ale variației raporturilor dintre *semnificant*, *semnificat* și *referent* în vederea obținerii unor regularități (invarianți) cu virtuți explicative. ■ Există desigur și în semiotică multe probleme controversate, fapt pentru care și aplicațiile în domeniul muzicii nu au fost lipsite de dificultăți, fie că era vorba de (a) definirea *corpus*-ului de elemente semice specifice; (b) de găsirea procedurilor compatibile de identificare și decupaj din discursul muzical; (c) de formalizarea și definirea metalimbajului corespunzător; (d) de stabilirea procedurilor de validare. De exemplu, transpunerea canoanelor



structuraliste din lingvistică în limbajul muzical, așa cum a procedat Saint-Guirons (1964) este criticat de N. Ruwet ca nerelevantă. Diferențele utile analizei\* muzicale au fost introduse mai târziu când, pornindu-se de la prolema articulației limbajului, s-a marcat faptul că, la nivelul sintaxei\*, limbajul muzical implică numai *nivelul infrastructural* (construcția discursului cu ajutorul notelor considerate drept unități) în timp ce limbajul natural presupune o dublă articulare – de la unitățile fonemice la nivelul *suprastructural* al cuvântului (morfematic) prin concatenare (deși există și unele excepții nesemnificative). Nici chiar tentativele de a echivala motivul muzical cu morfemul nu au dus la evitarea dilemei cu privire la statutul de „*limbaj\**” sau numai de „*cod\**” al discursului muzical. Similitudinea semolingvistică ar fi trebuit să evidențieze, în analize factuale, caracteristici ale limbajului bazate pe relații de *omologie*, de *opoziție* sau de *complementaritate* între unitățile semice ale sistemului-obiect. Pentru aceasta s-a recurs la metoda *taxonomică*, prin operarea cu dihotomii de tipul: limbă-vorbire, paradigmă-sintagmă, expresie-conținut, substanță-formă, gramaticalitate-negramaticalitate, sincronic-diacronic; la metoda distribuționalității (Harris) sau la metoda chomskiană *generativ-trasformațională* vizând structurile profunde și cele de suprafață, de competență și performanță și revizuirea distincțiilor: melodie\* armonie (III, I) – ritm\*, polifonie\* – monodie (I) ș.a. Toate aceste demersuri au condus la evidențierea aspectelor din planul *expresiv* acolo unde apare mai clară diferențierea „limbajului” muzical mai ales prin „echivalențele” dintre sens și sintaxă (N. Ruwet) sau prin identitatea lor (J.-J. Nattiez) ceea ce atestă preeminența *funcției estetice* față de cea *cognitivă* (sistemul muzical este chiar ceea ce semnifică – *signifie* – spre deosebire de limbaj care ar fi expresia a ceea ce el semnifică – B. de Scholoezer). Se consideră chiar că limbajul muzical este distinct și de cel științific și de cel poetic, optându-se pentru *contiguitatea* celui muzical și poetic, ceea ce este demonstrabil prin modele algebrice de semantică muzicală (B. Cazimir). Au fost întreprinse cercetări și în alte direcții pentru a se lua în considerație, printr-o semantică de cod, nu numai mesajul muzical în sine (M. Schoen, E. Hanslick), ci și conotațiile (simbolice) extra muzicale (L.B. Meyer) de tip referențial. Pentru a se putea determina o serie de indici ai organizării

interne muzicale s-a recurs la teoria comunicării putându-se vorbi astfel de o *semiotică comunicațională* diferită de cea *structural-semantică* (semiotica semnificației). Trebuie remarcat faptul că viziunea *informațională în estetică și în semiotică* elaborată în perioada marcată de *Estetica* lui Bense, de lucrările lui A. Moles, H. Frank, U. Eco, J.E. Cohen, Meyer-Eppler, P. Schaeffer, Y. Xenakis conduce la un funcționalism ce s-a resimțit de instrumentalizarea cantitativă, necesară în determinări statistice ale ordinii, dezordinii sau redundanței. Trecerea spre o concepție calitativă, semantică, pentru determinarea elementelor stilistice, a nivelului complexității și noutății, implică integrarea în structurile massmediei și în sistemul culturii. Aceste cercetări au fost asociate cu studii de teoria sistemelor. Principalul obiectiv al semioticii comunicaționale este acela de a explica sursele comunicării emoțional-estetice ca o condiție imanentă a mesajului muzical. S-au conjugat asemenea eforturi cu studiile *percepției estetice*, a *receptanței*, fie din perspectiva psihologiei\* experimentale, fie a fenomenologiei\*, fie a ciberneticii și teoriei informației, fie a informaticii. În acest sens sunt remarcabile studiile elaborate în cadrul Institutului de Cercetări și de Coordonare Acustică – muzică (IRCAM) din Centre Beaubourg (Paris) asupra principalelor parametri fizici (acustici) ai sunetului\*: intensitate (I), înălțime (I), ritm\* sau timbru\* și mai ales asupra multiplelor structurări ce se produc prin corelarea acestora (Boulez, G. Bennet, J. Risset ș.a.). Analizele semiotice nu au un scop în sine. Ipotezele și metodele de validare deschid drumuri noi în interpretarea fenomenului muzical, a raporturilor dintre muzică și auditor, a descifrării formelor de percepere și trăire a realității sonore, dar și orientări noi în ce privește execuția muzicală și compozițională a epocii noastre. Chiar când au un caracter experimental (și nu consacrat), asemenea modalități de analiză și aplicație contribuie la largirea spațiului\* sonor și a substanței muzicale, la găsirea unor tehnici noi de prelucrare a sunetelor, a unor noi instrumente\* și a unor noi reguli de compoziție (2) și transmitere a mesajului muzical. În țara noastră acest ansamblu de preocupări de la analiză la compoziție, de la semiologie la semantică muzicală, au înregistrat notabile adevizuri din partea unor muzicologi și matematicieni, compozitori și esteticieni. Sunt de remarcat atât studiile teoretice cât și lucrările muzicale elaborate de A. Stroe, Șt. Niculescu, L.

Mețianu, A. Vieru, M. Brediceanu, D. Ciocan, S. Marcus, N. Brânduș, O. Nemescu, B. Cazimir, C. Cezar, Speranța Rădulescu, Gh. Firca, Fl. Simionescu.

*Bigligr.*: Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916; Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, 1949; Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, 1953; <sup>2</sup>1973; același, *De la relation entre signes visuels et auditifs*, 1964; Hjelmslev, L., *La stratification du langage. Essais linguistiques*, Paris, 1954; Molcs, A., *Théorie del'information et perception esthétique*, Paris, 1956; același, *Artă și ordinator*, trad., rom., Buc., 1974; Schlozer, B. de, *Introduction à J. S. Bach*, Paris, 1962; Boulcz, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, 1963; același, *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966; Xenakis, Y., *Musiques formelles*, Paris, 1963; Hiller and Bean, *Information Theory Analysis of Form Sonata Expositions*, în: *Journal of Music Theory*, 10/1966; Ruwet, N., *Les méthodes d'analyse en musicologie*, în: *Revue belge de musicologie*, 1966; același, *Musicologie et linguistique*, în: *Revue international des sciences sociales*, UNESCO, 1/1967; același, *Langage, musique, poésie*, Paris, 1972; Daniélou, A., *La sémantique musicale*, Paris, 1967; Eco, U., *Strutura asenta*, 1968; Bense, M., *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*, Hamburg, 1969; Stroe, A., *Compoziții și clase de compoziție (I-IV)*, în: *Muzica*, nr. 4, 6, 11/1970; Brânduș, N., *Valențe, grade și puteri libere*, în: *Studii de musicologie*, vol. VI, Buc., 1970; Lincoln, H.B., *The Computer and Music*, Cornell University, 1970; Marcus, S., *Poetica matematică*, Buc., 1971; Mașek, V.E., *Artă și matematică*, Buc., 1972; Firca, Gh., *Musiktheorie und Kompositorisches Denken heute*, în: *Actes du VII<sup>e</sup> Congrès international d'esthétique (Bucarest, 28 Août-2 Septembre 1972)*, vol. II, București, 1977; același, *Struktur und Strukturalismus in der Musikforschung*, în IRASM, vol. III, no. 2, Zagreb, 1972; același, *Logos musical et structure*, I, în RRHA., scria Théâtre, musique, cinéma, tome XI, no. 1, Bucarest 1974; II, idem, tome XIII, 1976; același, *Specific muzical și imagine*, în: *Muzica*, nr. 7/1976, idem în *Revue roumaine*, nr. 3/1976; Niculescu, Șt., *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Muzica*, 3/1973; Brediceanu, M., *Transformări topologice și mecanisme generative în creația muzicală*. Teză de doctorat, Buc., 1974; Stefani, E., *Progetto semiotico di una musicologia sistematica*, în: IRASM, vol. V, nr. 2/1974; Nattiez, J.-J. și Benoit, Eve, *Jakobson et Stravinski, un problème d'esthétique et de sémiologie musicale*, L'ARC, 60, 1975; Natitics, J.-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 1976; Mețianu, L. și Firca, Gh., *O metodă de ordonare a structurii muzicale*, în SCIA, tom 22/1975; idem, în: RRHA, 1/1979; trad. fr. *Une ordonnance de la structure musicale*, în: *Revue Roumaine*, nr. 2/1981; Misdolca,

T., *O teorie asupra formalizării matematice a categoriilor sintaxei muzicale și a procesului de creație muzicală în genere*, în: *Studii de musicologie*, vol. XI, Buc., 1976; Czimir, B., *Semiotică muzicală și lingvistică matematică*, în: *Muzica*, 9/1977; Cezar, C., *Specificul reflectării realității în muzică*, în: *Muzica*, 5/1978. Nemescu, O., *Capacitățile semantice ale semnului muzical*, Teză de doctorat, Cons. de muzică din Cluj-Napoca, 1978; Risset, J.C., *Rapport IRCAM*, Paris, 8, 9, 10, 11/1978; Petrescu, Gh., *Muzica în perspectiva cercetării lingvistice*, în: *Lucrări de musicologie*, vol. 8-9, Cluj-Napoca, 1979; Vieru, A., *Cartea modurilor*, Buc., 190; Ciocan, D., *Introducerea în teoria limbajelor formale și a automatelor pentru muzicieni*, Cons. de muzică din Buc., 1980; *Revista Musique en jeu*, nr. 4, 5, 10/1970; 5/1971; 10/1973; *Documents du I<sup>er</sup> Congrès international de sémiologie musicale*, Belgrad, 1973; *Panorama sémiotique*, edit. S. Chatman, U. Eco et J.M. Klinkenberg (Les travaux du I<sup>er</sup> Congrès de l'Association internationale de sémiotique de Milan, 1974), Haga, 1979; Rădulescu, Speranța, *Lectura psihosemiotică a mesajului muzical*, în *Muzica*, 11/78; același, *Quelques considérations sur la communications artistiques musicales de la perspective du système sémiologique de Luis Brieto*, în: RRHA, tome 16/1979; același, *La connotation „populaire“ dans la troisième. Sonate pur piano et violon de G. Enesco*, în: *Enesciana*, II-III, 1981. (Pa. C.)

**semiton** (fr. *demi-ton*; it. *semitono*; germ. *Halbton*; engl. *semitone*) 1. În sistemul egal temperat\* cu 12 trepte (sunete) în octavă\* (sistemul *semitonal* sau *semitonia*) cel mai mic interval\*, definind valoarea secunde\* mici și a primei\* mărite. S. i tonul\* (= 2 s.) sunt unități de măsură intervalice în acest sistem (ex.: terța\* mică cuprinde 3 s. sau 1<sup>1/2</sup> tonuri). S. *diatonic\** este format de 2 note scrise pe trepte vecine, deci cu nume diferit (ex.: *mi-fa* sau *sol-labemol*). S. *cromatic\** este format de două note scrise pe aceeași treaptă, dintre care cel puțin una este alterată\* (ex.: *do-do diez* sau *dublu bemol-si bemol*). S. *enarmonic* (2) este forma de două sunete și temperate de aceeași înălțime, scrise pe trepte\* vecine și deci cu nume diferit (ex.: *re diez-mi bemol* sau *mi diez-fa*); practic, este materializat de o aceeași clapă a pianului. 2. În sistemul egal temperat Mercator-Holder (cu octava divizată în 53 de come\* egale, v. *temperare*), nu semitonul, ci coma\* este cel mai mic interval și unitate de măsură intervalică. S. *diatonic* cuprinde patru come, iar cel *cromatic* cinci come. Nu există s. propriu-zis, adică un interval egal exact cu o jumătate de ton, deoarece acesta este format din 9 come (un ton = un s. *diatonic* + un s. *cromatic*). În acest sistem, enarmonia

(„temperată“) nu este posibilă, deoarece, de ex., s. cromatic *do-do diez*, cuprinzând 5 come, ca și *re bemol-re*, nota (sunetul) *re bemol* este mai jos cu o comă decât *do diez* (v. schema de subton\*, interval\*). 3. În sistemele netemperate (Pitagora și Zarlino) există mai multe feluri (valori) de s. și nici unul nu are mărimea exactă a unei jumătăți de ton, astfel că enarmonia nu este nici aici posibilă (v. tab.). Mai mult, în gama naturală (Zarlino) există și 2 feluri (valori) de ton: *ton mare* 9/8 și *ton mic* 10/9. Primul cuprinde un s. diatonic 16/15 + un s. cromatic mare (135/128) iar al doilea același s. diatonic + un s. cromatic mic 25/24. ■ Existența s. cu valori diferite a început a fi stânjenitoare de prin sec. 16, odată cu creșterea importanței și răspândirea instr. muzicale cu claviatură\*. Pentru a se putea realiza transpoziții\* și modulații\* în cât mai

multe tonalități (2) diferite, octava acestor instr. ar fi trebuit să aibă un număr de clape mai mare sau mult mai mare decât cele 12 ale clavicordului\* sau clavecinului\*. Dificultățile apărute au fost înlăturate prin adoptarea sistemului de temperare cu 12 s. egale în octavă.

*Bibliogr:* Ellis, J.A., *on the Story of musical Pitch*, Londra, 1991; Blaserna, P., și von Helmholtz, H., *Le sont et la musique*, Paris, 1892; Bouasse, H.-P., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Tacchinardi, A., *Acustica musicale*, Milano, 1912; Ricmann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, 1921; Brillouin, j., *L'acoustique et la musique* (în „Historie de la musique“, vol. I, Paris, 1960); Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D.U.)

Denumirea semitonului	Valoarea exprimată				Proveniența s. și sistemul intonațional respectiv (Δ = intervalul-diferență dintre...)
	aritmetic		logaritmice		
	în rapoarte de frecvență	în numere zecimale	în cenți*	în savarți*	
1. S. cromatic mic natural	$\frac{25}{24}$	1,042	70,67	17,73	Δ tonul mic 10/9 și s. diatonic 16/15 (GN)
2. Limă (s. diatonic pitagoric)	$\frac{256}{243}$	1,053	90,20	22,63	Δ cvarta perfectă 4/3 și terța mare pitagorică 81/64 sau Δ tonul mare 9/8 și apotomă 2187/2048 (GP)
3. S. diatonic M-II	—	$\frac{53}{\sqrt{2^4}} = 1,054$	90,55	22,72	4 come M-II (4 53-imi din octavă)
4. S. cromatic mare natural	$\frac{135}{128}$	1,055	92,15	23,12	Δ tonul mare 9/8 și s. diatonic natural 16/15 sau un s. cromatic mic 25/24 + o comă sintonică 81/80 (GN)
5. S. temperat	—	$\frac{12}{\sqrt{2}} = 1,060$	100,00	25,08	A 12-a parte din octavă (GT)
6. S. diatonic natural	$\frac{16}{15}$	1,066	111,72	28,03	Δ cvarta perfectă 4/3 și terța mare naturală 5/4 (GN) sau Δ armonicele 15 și 16 ale unui sunet fundamental
7. S. cromatic M-II	—	$\frac{53}{\sqrt{2^5}} = 1,067$	113,19	28,40	5 come M-II (5 53-imi din octavă)
8. Apotomă (s. cromatic pitagoric)	$\frac{2187}{2048}$	1,068	113,68	28,52	Δ tonul mare 9/8 și limă 256/243 sau Δ dintre terța mare pitagorică 81/64 și cea mică 32/27 (GP)

*Note:*

GN = gama naturală sau armonică (Zarlino)

GP = gama prin cvarte (Pitagora)

M-II = sistemul Mercator-Holder

GT = gama egal temperată cu 12 sunete în octavă

**semitritonus v. hemidiapente.**

**semn**, reprezentare (grafică, sau nu) a conținutului muzical emoțional (semantic) adresat receptorului. Definiția reprezintă doar o încercare, poate hazardată, și, cu siguranță, departe de sensul adevărat deoarece nici până astăzi nu s-a demonstrat în mod precis dacă muzica poate constitui un limbaj. Deși s-au efectuat multe cercetări în această direcție nu s-au putut stabili granițele semnificației în arta sonoră, ea rămânând într-o sferă extrem de laxă în ceea ce privește noțiunea exactă de sens. Deși semiotica generală (de la Ferdinand de Saussure încoace) studiază toate genurile de semn: în literatură, în folclor\*, în muzică, în ritualurile simbolice, încă nu s-a stabilit dacă sistemul de s. al muzicii formează o limbă prin care se pot exprima idei, sentimente precise așa cum se întâmplă în literatură. (La această nebulosă concură mai ales în zilele noastre și multitudinea de notații care ies din sfera notației (1) tradiționale). Totodată, încă nu s-a stabilit precis care este nivelul minim de la care începe semnificația în muzică (sunetul\*, intervalul\*, celula melodică, motivul\*, fraza\* etc.), deci care este unitatea minimă ce poate semnifica. Există importante cercetări, dar care lasă loc discuțiilor în viitor (Ruwet, Boulez, Xenakis, Daniélou, Nattiez ș.a.). Definiția noastră are la bază o definiție abstractă (deci teoretic aplicabilă și muzicii) a lui Ch. Peirce: *semnul* „este *ceva* care ține loc de *ceva* pentru *cineva*“. Atât definiția cât și clasificarea pe care le face Peirce sunt cât de cât valabile pentru a ne oferi o imagine sumară (realizată de noi prin paralelism) a ceea ce înseamnă s. în muzică. **S. Iconice** (de ex.: desenul unui cal) se bazează pe raporturi de proporții geometrice fiind în muzică legate de ideea de grafism (în special în scriiturile contemporane). **Indexul** desemnează s. nedecompozabile cum ar fi în muzică indicațiile dinamicii\* sau semnele (v. tactare) dirijorale (care sunt de fapt semnale; ele nu formează o structură având doar valoare indicativă, fiind totodată legate de timpul de producere). **S. propriu-sis** ține de ideea articulării. Intervine aici un raport arbitrar între semnificant și semnificat (aceeași idee este exprimată în mai multe limbi – rezultă deci ideea arbitrarului legată de notație). În muzică există un flux sonor care se notează folosind arbitrarul. Atât semnificantul cât și semnificatul sunt compozabile

sau decompozabile. Astfel nu există o dublă articulare ca în limbaj (nu seamănă cu limba convențională). Incertitudinea s. în muzică nu se află la nivelul semnificantului care se traduce prin imagini acustice, valori fonice etc. ci la cel al semnificatului unde conținutul noțional propriu cuvintelor se află aici într-o sferă destul de largă, cu frontiere labile. În concluzie, nu putem defini în mod precis s. în muzică deoarece dincolo de exprimarea lui scrisă sau nescrisă (dirijat\*, muzici improvizatorice\* etc.) există o încărcătură semantică, până în ziua de azi, relativ cunoscută, mai precis, doar intuitivă și foarte subiectivă. Datorită aspectului polisemic sub care se prezintă muzicală, dificultățile întâmpinate de semiologia muzicală sunt mari. Și chiar gândind la modul ideal, dacă ele ar fi pe deplin rezolvate, ce sens ar mai avea muzica dacă am putea-o reproduce exact și integral în cuvinte. Transcrierea muzicii prin alt sistem semiologic este imposibilă. Fiecare artă prin specificul ei are ceva intraductibil ceea ce nu înseamnă că nu comunică. Intraductibilul reprezintă tocmai specificul fără de care artele s-ar putea reduce la una singură: arta cuvântului. *V. analiză; estetică muzicală; fenomenologie; structură.* (H.Ș.)

**semnal 1.** (în electroacustică) Termen ce desemnează un sunet util (vorbire sau muzică), opus zgomotului\*. **2.** Funcție străveche a muzicii, constând din elemente melodico-ritmice primitive, și alcătuind pre-sisteme (v. sistem (II)) muzicale, cu rol de chemare, avertizare, de coordonare a acțiunilor colective etc. S-a păstrat, în formă pur instr. în s. *militare, de vânătoare, de poștă*. În folc. românesc se întâlnește sub forma s. *păstoresc*, cântat cu precădere din buciuum\* și se constituie, din punct de vedere melodic, pe sunetele armonice\* naturale ale instr. (G.F.)

**semne de alterație v. alterație.****semne agogice v. agogice, indicații și semne.**

**sensibilă**, denumirea treptei a șaptea în tonalitate (2), una dintre treptele care, raportată la tonică\*, determină modul (II). S. este situată la o secundă\* mică inferioară față de tonică, putând fi întâlnită în modul major\* natural și armonic și în modul minor\* armonic (ex.). Termenul de s. se referă la caracterul instabil melodic și armonic al treptei, care, integrată acordului\* de D, tinde permanent să se rezolve\* spre sunetul imediat superior (spre

**SEMNAL PĂSTORESC**

♩ = 106 Parlando Turda, culeg. B. Bartók

Bucium in do

Semnal (2)

*Do major natural și armonic*

sensibilă T

*do minor armonic*

sensibilă T

Sensibilă

Septolet

tonică). V. *paenultima vox*; *subsemitonium modi*; *subton.* (M.M.)

**septet** (< it. *septetto*) 1. Formație cuprinzând șapte interpreți (vocali, sau, mai des, instrumentali). 2. Lucrare scrisă pentru s. (1). (Ex. S. de Beethoven). (I.R.)

**septimă**, a șaptea treaptă\* a scării diatonice\*. O septimă conține șapte trepte. Răsturnarea\* ei este secunda\*. Este considerat un interval\* simplu, cu două aspecte de bază: mare sau mic și cu două aspecte secundare: mărit sau micșorat. Din punct de vedere armonic și contrapunctic este o disonanță\*. Acordul\* de s. cuprinde suprapunerea a trei terțe\*. Acordul de s. de dominantă se

construiește pe dominantă\* unei tonalități (2), cele trei terțe fiind cuprinse în cadrul unei s. mici. (C.S.) **septolet**, diviziune (1) ritmică excepțională alcătuită din șapte valori\* de notă egale, în loc de patru valori de notă de aceeași durată (raport 7 : 4). Se notează cu 7 (cursiv). (M.M.)

**sequentia** (cuv. lat.) v. **secvență** (I, 1).

**serenadă** (< it. *serenata*; fr. *sérénade*; engl. *serenade*; germ. *Nachtmusik/Ständchen*), piesă vocală sau instrumentală care nu presupune o formă fixă, de factură vioaie, populară, îndeplinind o funcție de divertisment, destinată inițial execuției nocturne în aer liber, în scopul omagierii unuia sau mai multor persoane. I, 1 S. vocală, cu accentuat

caracter pop., ce nu comportă o formă prestabilită. Cultivată cu predilecție de trubaduri\*, Minne-sänger\*, hidalgos, care o cântau acompaniindu-se de instr. cu coarde ciupite; a fost inclusă în operă\* (ex.: Mozart, *Don Giovanni*; Paisiello, *Bărbierul din Sevilla*; Rossini, opera omonimă; Wagner, *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*). 2. S. *instrumentală* ce se dezvoltă în sec. 18, ca lucrare cu caracter de divertisment, fiind alcătuită dintr-un număr variabil de piese (asemănătoare, prin aceasta, cu divertismentul\* și cu suita\*). Influența formei de sonată\* este pusă în evidență de caracterul dezvoltător al unora dintre părțile s. Deși componența ciclului\* nu este dictată de legi riguroase, se impun, cu timpul, două mișcări: *marșul\** (situat la începutul sau la sfârșitul ciclului) și *Menuetul\** (plasat între două mișcări *allegro* sau între un *allegro* și un *andante*). (Ex. Mozart, *Eine kleine Nachtmusik* K.V. 525, *Haffner Serenade*, K. V. 250; Beethoven, S. *pentru trio de coarde* op. 11, S. *pentru fl., vl. și violă* op. 25; Ceaikovski S. *pentru orch. de coarde*; Reger, S. *pentru orch.*; Schönberg, S. *pentru bas și 7 instr.* op. 24; Stravinski, S. *pentru pian*). II. Lucrare muzical-dramatică cultivată în sec. 17 și 18, de dimensiuni reduse, fără a necesita un aparat scenic, bazată pe subiecte pastorale, liturgice sau antice. (Ex. Händel, *Acis, Galatea și Polifemo*). (C.A.B.)

**serială, muzică**, sistem de organizare a obiectului\* sonor care, bazat pe o riguroasă tehnică a detaliului, presupune nașterea oricăror configurații sonore dintr-o serie\* de bază inițial construită. Serialismul reprezintă o cucerire a muzicii sec. nostru fiind o continuare firească a căutărilor și împlinirilor romantismului\* târziu al cărui personaj central a fost R. Wagner, „înconjurat“ de nume sonore ca Brahms, Mahler, R. Strauss ș.a. Mobilul dezagregării sistemului (II, 3) tonal: excesivă cromatizare a limbajului armonic pe care Wagner a împins-o până la ultimele consecințe (*Tristan*) lăsând loc unui Mahler, dar mai ales unui R. Strauss să treacă dincolo de pragul tonalității (1) (*Electra*), a însemnat necesitatea lărgirii limbajului muzical și totodată a expresiei. După o perioadă de tatonări în zone nebulose, care impuneau din ce în ce atonalitatea\* (perioada dodecafonică\*), a urmat o limezire datorită cristalizării unui nou sistem ce punea ordine între cele 12 sunete folosite liber de către unii compozitori ai vremii: serialismul dodecafonic. Gruparea componistică ce s-a format, cunoscută azi prin denumirea de „noua școală vieneză“\*, reprezentată de A. Schönberg, A. Berg și A. Webern, descoperirea un alt univers sonor bazat pe organizarea celor 12 sunete după reguli precise care urmăreau principiul nonrepetității și anularea atracției tonale. Astfel se crează serii de 12 sunete care sunt tratate după principiul variațiunii (1) perpetue (inițiat de Schönberg) urmărindu-se, prin înlăturarea dublajelor instr. (este interzisă octavizarea)

Bewegt (♩)

Anton Webern - Orchestra Piccol N° 1 (1913)

etc.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

și a excesului de culoare postromantică, ajungerea la timbrurile\* pure – idee pe care A. Webern o va exploata la maximum printr-un stil cameral, transparent, confesiv, aproape imploziv. Teoreticianul, și bineînțeles cel care aplică primul în practică noul sistem prin Piesa nr. 5 intitulată „Vals” din lucrarea *Cinci piese pentru pian* op. 23, a fost A. Schönberg. Piesa datează din anul 1923. (Se pare că înaintea lui Schönberg, Hauer a creat un alt tip de organizare dodecafonică – v. tropi (4)). Tehnica serială presupune o serie de bază cu 12 transpoziții\* și 4 forme: directă, inversă\*, recurentă\*, recurentă inversă. Deci cele 4 forme a câte 12 transpoziții fiecare înseamnă 48 de posibilități de a lucra cu o singură serie. (Ex. 1). Desigur conceperea seriei la începutul practicii seriale era încă legată de ideea de tematism. Cu cât s-a câștigat în tehnică și în expresia noii estetici, depărtarea de influențele tematice a fost tot mai vizibilă. Astfel A. Webern ajunge în creațiile sale să depășească încorsetările tradiționale, chiar și ideile estetice ale expresionismului\* și să creeze o artă abstractă unde vechile concepte nu își găseau locul. El este inițiatorul stilului punctualist\* prin tehnica „melodiei timbrurilor” (*Klangfarbenmelodie\**) pe care o utilizează încă din 1909, în op. 6, și primul care reușește să spargă formele\* clasice (în care erau turnate majoritatea lucrărilor seriale ale lui Schönberg sau Berg), prin construirea de forme noi bazate pe alăturări de secțiuni date de utilizarea seriei. Totuși, nici el, nici ceilalți doi compozitori nu s-au putut elibera de principiul variațional care le-a dominat creația și de sistemul polif. linear\*, deși în multe creații se poate observa o nouă noutate în privința scriiturii polif.: organizarea obiectelor sonore pe o dimensiune oblică\* (în special la Webern). O altă caracteristică a grupării de la Viena este concentrarea în timp.

Lucrările seriale, cu precădere creațiile weberniene, au aspectul unor „concentrate”. (Toată creația lui Webern se poate audia în aproximativ 3 ore.) Această esențializare a însemnat un pas înainte în expresia muzicală abstractă fiind totodată conformă cu gradul de percepere a noii organizări a materialului sonor. Care au fost ecurile conceptului serial? Bineînțeles cei ce au urmat și au privit cu alți ochi creațiile școlii vieneze au putut observa și limitele acesteia. Cei trei compozitori reprezintă o bază solidă de plecare pentru aventura muzicii europ. de mai târziu. Ei s-au oprit în a organiza serial doar înălțimile (2) sunetelor. În schimb, în 1949 compozitorul fr. O. Messiaen propune în piesa *Mode de Valeurs et d'Intensités* din *Quatre Études de Rythmes* o organizare pe bază modală\* (de unde și serialismul modal care provine din procedeu de a folosi tronsoane ale seriei, răspândit până în zilele noastre) a tuturor parametrilor\* cu ce operează (înălțimi, durate\*, intensități (2)). Un an mai târziu, Pierre Boulez, plecând de la o sinteză a muzicii weberniene și a sugestiei date de Messiaen, ajunge la metoda de organizare denumită *serialismul integral*. Metodologia serialismului integral presupune crearea seriilor de înălțimi, durate, intensități și timbru [mai târziu: spațiul (II)] precum și derivarea sau conjugarea lor, de unde rezultă complexele acordice\*, blocuri sonore (provenite din creația lui E. Varèse), diferite tipuri de densități sonore etc. Serialismul integral operează mai ales cu microstructuri, obținute prin structurarea multiserială, care la rândul lor sunt serializate și dispuse în macrostructurile formale (v. structură). Limita, atât teoretic cât și practic, reiese din faptul că sintaxa noului vocabular nu rezolvă prolemele formei. Înălțuirea structurilor și realizarea unei structuri rămân în afara preocupărilor serialismului total, deși viziunile teoretice ale lui Boulez

Forma originală (S)

Inversare (I)

Recurența (R)

Recurența inversării (R.I.)

Serie

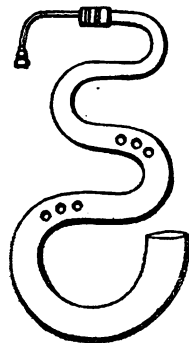
prezentate în cartea sa *Penser la musique aujourd'hui* (Geneva, 1964) deschid unele perspective în acest sens. Cartea insistă însă pe studiul morfologic și numai parțial pe cel al sintaxei (2). De această barieră s-au lovit și ceilalți serialiști de după anii '50, fie că făceau parte din grupul serialiștilor it. în frunte cu Nono, fie din cel germ. avându-l ca personaj principal pe Stockhausen. Totodată, ei nu au putut depăși scriitura polif. liniară care în ideea organizării multiseriale devenea inefficientă anulându-și detaliile. A trebuit să apară compozitorul Y. Xenakis care, stabilit la Paris în 1955, declanșează un „atac“ împotriva concepției serialismului integral, arătând că în s. total perceperea detaliului se pierde. Astfel, o atare tehnică devine în acest caz un nonsens. Xenakis propune un sistem mai potrivit de structurare a fenomenului, prin evenimente sonore ce se realizează în planul ansamblului care să fie controlate de media mișcării obiectelor cu ajutorul calculului probabilistic (v. stohastică, muzică). Tot în ideea neputinței perceperii detaliului ci doar a fenomenului global, în Europa se introduce treptat aleatorismul\* în muzică, provenit de la compozitorii de peste Ocean. Aleatorismul privește într-un mod nou punerea în timp a evenimentelor aducând o notă de proșpețime și adevăr (poate chiar de natural) în această direcție. Chiar a una dintre ultimele, și cele mai cunoscute lucrări integral seriale, *Gruppen für drei Orchester*, semnată de Stockhausen, se contrazice în organizarea totală prin serializarea tempo (2)-urilor (celor trei orch. suprapuse) care, până la urmă, intră în sfera aleatoricului, neputând fi realizate practic ci doar pe hârtie. Cu toate neajunsurile ei, s. rămâne totuși o aventură deosebită a intelectului și a spiritului uman. (H.Ș.)

**serie**, mod de ordonare a celor 12 semitonuri\* ale gamei\* cromatice\* temperate\*, în vederea realizării, în principiu, a unei unice compoziții de tip dodecafonic\* sau serial\*. Vizând independența, egalitatea fiecărei dintre „trepte“ sale componente, s. are un caracter pronunțat atonal\* și trebuie să fie în așa fel construită încât să evite centrismul unor trepte (T, D) sau funcțiile\* (implicit pe cea de sensibilă\*, anulată tocmai prin hipertrofierea funcției, ca urmare a cromatizării discursului în muzica post-romantică), o primă regulă de construire a s. fiind aceea a irepetabilității unui sunet înaintea epuizării tuturor celor 12 semitonuri; o a doua regulă este aceea a evitării unor succesiuni de intervale\* care să sugereze anumite structuri tonale-armonice (de ex. două terțe\* succesive care să compună un trison, octava\*), o

anumită toleranță existând totuși cu privire la relațiile modale (v. mod), ce apar sub forma unor tronsoane de s. (subansamble tricordice (II, 1) sau scurte formule (1) proprii omofoniei\*) încă de la Webern. Prin natura sa nefuncțională, s. a deschis calea unei gândiri proporționale de tratare, compozitorii apelând din nou la constructivismul Renașterii\* și barocului\* prin supunerea formei originare a s. unor procedee de variație (I) ca: *inversarea*, *recurența\** și *recurența inversării* (ex.). Încă în etapa dodecafoniei, s. a fost aplicată atât melodicului cât și armonicului (aducându-se obiecția, din partea adversarilor noii tehnici că, prin dispunerea sunetelor în ambele dimensiuni, regula nerepetării sunetelor este anulată); în etapa serialismului (a celui integral mai ales), ea a fost extinsă și la parametrii\* dinamică (1), timbru\*, atac (3). (G.F.)

**serinette** (cuv. fr.) v. **mecanice, instrumente.**

**Serpent** (cuv. germ.; it. *serpentone*), instrument aerofon cu 6 orificii și clape\* de forma șarpelui; a fost confecționat din două piese de lemn suprapuse, lipite și îmbrăcate în piele. Lemnul folosit a fost mai târziu înlocuit cu metalul. Instr., de registru (1) grav, având o extindere de  $2^{1/2}$  octave\*, a fost eliminat odată cu apariția oficleidului\*. (W.D.)



Serpent

**serpentone** v. **Serpent.**

**sesquialtera** (cuv. lat. „una și jumătate“), raportul de  $3/2$ : 1. Denumirea lat. a cvintei\* în antic. și ev. med. 2. Registru (II, 1, 2) de orgă\* ce unește octava\* cu cvinta, respectiv armonicul (v. armonice, sunete) 2 și 3. 3. V. **proporție** (I, 2). (G. F.)

**Setsztück** (cuv. germ.) v. **tuburi de schimb.**

**sextă** (< fr. *sixte*, „a șasea“) 1. Intervalul\* (simplu) dintre o treaptă\* și a șasea (ascendent sau descendent) a scării musicale diatonice\*; se notează uneori cu cifra 6. Tipuri diatonice în sistemul temperat\*: s. *mare* (ex. *do-la, sol-mi*) valorează  $4^{1/2}$  tonuri\* (9 semitonuri\*) și se cifrează 6 M; s. *mică* (ex.: *la-fa, sisol*) valorează 4 tonuri și se cifrează 6 M. Cu ajutorul alterațiilor\* se obțin s. *cromatice\** de diferite tipuri: s. *mărită* (ex.: *do-la diez, sol bemol-mi*) cuprinde 5 tonuri și se cifrează 6+; s. *micșorată* (ex.: *la diez-fa, do diez-la*



*bemol*) cuprinde  $3^{1/2}$  tonuri și se cifrează 6-. S. *mare* și *cea mică* sunt intervale consonante\*, pe când s. *mărită* și *cea micșorată* sunt disonante\*. În sistemul temperat și tonal, s. sunt enarmonice (2) cu multe alte intervale purtând diferite denumiri; mai apropiate sunt cvinta\* și septima\* (ex.: *do-la bemol* = *do-sol diez* și *re bemol-si bemol* = *do diez-si bemol*), iar mai îndepărtate cvarta\* și octava, în care caz sunt necesare duble alterații. Prin răsturnare\*, s. *mare* devine terță\* mică, iar s. *mică*, terță *mare*; s. *micșorată* devine terță mărită, iar s. *mărită*, terță micșorată. 2. Treapta a șasea a unei game, numită și supradominantă\*, rar subsensibilă. 3. Orice acord\* tonal care poate fi redus, prin răsturnare\*, la un acord de s.; răsturnarea I a trisonului. Având rădăcini în muzica pop. napolitană, s. *napolitană* este un acord format din terța mică și s. mică pe subdominantă\*, de obicei în tonalități (2) minore\*, cu efecte patetice, atunci când este urmat direct de acord de tonică\* sau trecând prin cel de septimă al dominantei\* (ex.: în tonalitatea *mi minor*\* succesiunea *la-do-fa becar* (*la-si-re diez*) ? *sol-si-mi*). ■ Sunetele diatonice cuprinse într-un interval de s. *mare* (ex.: succesiunea *do-re-mi-fa-sol-la*) au constituit hexacordul\* medieval, corespunzând, ca celulă scalară, tetracordului\* din antic., înlocuit în sec. 18 de octavă\*. În gama naturală\* (G. Zarlino) există o s. *mare, fa-re* 27/16, care întrece cu o comă\* sintonică 81/80 celelalte s. *mari* (*do-la, re-si* și *sol-mi*, toate corespunzând raportului 5/3). Celelalte trei s. sunt mici (*mi-do, la-fa* și *si-sol*) și *corespund raportului* 8/5. Prin răsturnare, s. *mare fa-re* dă terță\* mică *re-fa* 32/27, mai mică cu o comă sintonică 81/80 decât celelalte trei terțe mici (*mi-sol, la-do* și *si-re*).

*Bibliogr.*: Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; Breazul, G., *Muzica și standardizarea acustică în Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, Buc., 1977; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, 1921. (D. U.)

**sextet** 1. Formație\* cuprinzând șase voci (1) sau șase instrumente. 2. Compoziție muzicală pentru șase partide\* vocale sau șase instr. obligate. Toate lucrările vocale la șase voci (2) poartă titlul de s. chiar dacă sunt acompaniate instr. (indiferent de numărul instr. din formație). Un s. vocal celebru este „Chi rafrena il mio furore” din *Lucia di Lamermoor* de Donizetti (actul I), iar între s. instr.

este de menționat S. *op. 81 b, pentru 2 vl., violă, v- cel și 2 corni* de Beethoven. (M.M.)

**sextolet**, diviziune (1) ritmică excepțională alcătuită din șase valori\* de notă egale în loc de patru valori de notă de aceeași durată (raport 6 : 4). Se notează cu cifra 6 (cursiv). (M.M.)



**sfert de ton v. microinterval.**

**sforzando** sau **sforzato** (cuv. it. [sforzando, sforzato] „forțând” sau „forțat”), indicație de nuanță care cere reliefaarea, accentuarea unei note sau a unui acord\* dintr-un șir. Se utilizează forma abrev. *sf* sau *sfz* plasată deasupra notei sau acordului. (B.C.)

**shamisen v. șamisen.**

**shanty** (cuv. engl. [jenti/]< fr. *chanter* „a cânta”), denumire dată unor cântece de lucru ale marinarilor din vechea marină comercială engleză și americană. Acestea erau cântate doar în timpul efectuării unor munci grele, ce necesitau un efort ritmic comun, și difereau în funcție de felul muncii pe care o însoțeau: pomparea apei, tragerea ancorei, urcarea velor etc. Printre cele mai cunoscute **sh.** se numără *The Wide Missouri, The Banks of the Sacramento, The Rio Grande*. (B.C.)

**shawm** (cuv. engl.) v. **Schalmei**.

**shêng v. ceng**

**shimmy** (cuv. amer. [jimi]), dans\* de societate venit, în anii '20, din America de Nord; în măsură\* de 2/4. Provine, prin contactul cu jazzul\* dar, mai ales, prin comercializarea acestuia, din ragtime\* (Cl.L.F.)

**shofar v. șofar.**

si (< it. fr. *si*) 1. Denumirea, în notația silabică, a celei de-a 7a trepte a gamei\* diatonice\* *do*; corespunde literei *h* în notația germ. și literei *b* în notația engl. În octava\* centrală a pianului, sunetul\* s. are frecvența\* de 493,8 Hz\* în scara temperată\* și de 495 Hz în scara naturală\*, în ambele cazuri aflându-se la un ton\* mai sus decât sunetul *la* = 440 Hz dat de diapazonul (5) normal.

2. În complexul de relații funcționale\* al tonalității (1), nota s. poartă numele de sensibilă\*, ca treaptă a VII-a a gamelor *do major* și *do minor armonic*, manifestând o puternică atracție către tonica\* superioară, de care o desparte un semiton\*. ■ Nota s. a fost introdusă la începutul sec. 17 și reprezintă punctul final al încercărilor inițiate în sec. precedent (v. bocedizare\*) pentru a se reduce numărul mutațiilor (2) în practica guidoniană a solmizării\* și a se ușura astfel aplicarea acesteia. Hexacordul\* s-a transformat în heptacord\*, netezind calea de afirmare a sistemului tonal bazat pe octavă\*. Acest lucru a însemnat declinul definitiv al solmizării, proces de intonare înlocuit cu solfegierea\* notelor octavei. După Ludovico


Zacconi (în compendiul *Prattica della musica*, două părți, 1592 și 1622), denumirea notei s. a fost introdusă de Anselme de Flandra, unind inițialele cuvintelor Sancte Iohannes de la sfârșitul imnului de care s-a servit Guido d'Arezzo pentru stabilirea denumirii sunetelor hezacordului natural.

*Bibliogr.:* Dufourcq, N., (coordonator), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946. (D.U.)

**siciliană**, străvechi dans\* pastoral, de obârșie ipotetic siciliană, stilizat și introdus în muzica cultă pe la începutul sec. 16. Inițial, dansul este viu, săltăreț, apropiat de gigă\*. În sec. 17 apare însă și un alt tip de s., care coexistă o vreme cu cel dintâi, pentru ca, în prima jumătate a veacului 18 să-l

Andantino Alessandro Scarlatti, Siciliana

mai la lon - ta - nan - za fa -

înlocuiește, impunându-și caracteristicile: atmosferă elegiacă, mișcare moderată (*larghetto*), metru ternar\* (6/8, 12/8) sau binar\* cu subdiviziuni ternare (4/4) ritm punctat, cu preferință pentru formula  utilizare a acordului\* de sextă\* napolitană. În această din urmă formă, s. este adoptată, ca secțiune lentă mediană sau moment liric, în multe din sonatele\*, concertele\* instr. și operele lui Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi, J.S. Bach, Haendel, Leclair, Boccherini, Mozart și ale contemporanilor lor. Spre sfârșitul sec. 18, dansul iese din modă, se mai compun totuși sporadic s.

până în epoca modernă (Chausson, Fauré, Duruflé, Nottara ș.a.). (S.R.)

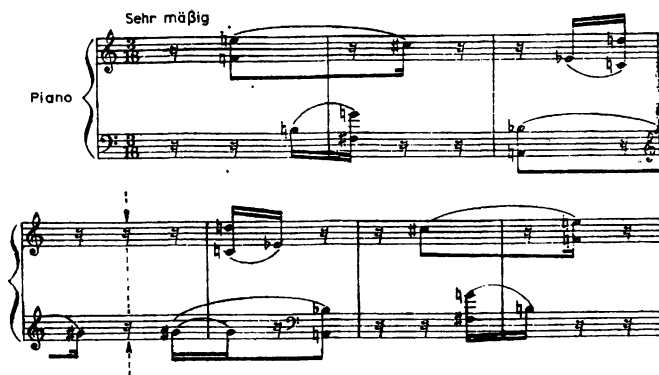
**Signalhorn v. corno segnale.**

**simetrie**, dispoziția obiectelor sonore\* față de o axă (imaginară) care delimitează, atât în timp cât și în spațiu, oglindirea aceluiași evenimente muzicale. Tendința spre s., care presupune existența sentimentului de echilibru, o găsim încă de la popoarele primitive. Musica repetitivă practică de unele triburi africane reclamă deseori formule incantatorii\* simetrice. Cântul responsorial\*, preluat și de muzica cultă din antic., dovedește prin folosirea principiului alternanței o apropiere de

Anton Webern - *Variațiuni*, op. 21, (1.)

Sehr mäßig

Piano



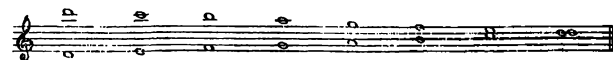
A. v. Webern, *Variațiuni pentru pian*



A. v. Webern, op. 21



„recurența este identică transpune-ii la triton” (Costăre)



concepția simetrică a echilibrului. A urmat apoi o perioadă în care concepția lineară despre muzică s-a îndepărtat oarecum de ideea de s., formulele simetrice, de exemplu în muzica palestriniană – culme a înfloririi renascentiste – erau evitate. Revenirea spre s. s-a produs în baroc\* odată cu joncțiunea dintre gândirea pe verticală cu cea pe orizontală. Au apărut punctele nodale armonice, a început căutarea primelor construcții monumentale care căutau, ca în arhitectură, s. la toate nivelele formelor (primele au fost formele cu refren\* – rondo\*-ul simetric). Climaxul unei gândiri de acest fel îl constituie creația lui J.S. Bach, exemplu de armonie și echilibru atât în micro- cât și în macro-structură\*. S. în muzica bachiană este prezentă de la construcția celulelor\* până la articularea formelor\*. Căutarea unor puncte culminante care să echilibreze temele\* fugilor, planul armonic atât la nivelul tematic cât și în cel al formei în care tonalitățile (2) de bază reprezintă axe centrale, alăturarea secțiunilor (stabile tonal – instabile tonal), alcătuirea formelor ce tind spre un echilibru perfect sunt coordonate fundamentale ale creației lui Bach relevând preocuparea pentru ideea de s. și în morfologie cât și în sintaxă (2). Clasicismul\* păstrează cuceririle în planul echilibrului bazate pe principiul simetric (forma de sonată\* cu repriză\* inversată: AB Dezv. BA), dar odată cu apariția romanticilor principiul este părăsit în favoarea fanteziei debordante care încearcă să subjuge rațiunea. Sec. 20 înseamnă o redescoperire a vechilor principii, nu atât prin neoclasicism\*, ai căror reprezentanți vor să imite mai mult spiritul bachian decât puritatea gândirii și mai ales forța conceptului constructivist, ci de către serialiștii ce se arată foarte interesați în ideea de s., în special la nivelul morfologic. Construcția seriilor\*, cu precădere în creația weberniană, este bazată pe tronsoane simetrice care permit recurența sau inversări înrudite. Totodată seriile care articulează forma oferă, datorită s., echilibrarea interioară (ex.). În muzica post-serială\*, de factură modală\*, se păstrează ideea de s. mai ales la nivel sintactic (2). Apar lucrări în formă arc, sau cu secțiuni interioare arcuite. S., fiind un principiu al echilibrului și totodată o noțiune abstractă, își va găsi loc în orice tip de muzică, indiferent la ce nivel va fi folosită. Există un principiu de care însăși armonia umană are nevoie. Iată de ce muzica lui Bach va rămâne veșnic actuală! V. *triton*.

*Bibliogr: Werker, W., Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammen-*

*gehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von J.S. Bach, Leipzig, 1922; Schröder, H., Die Symmetrische Umkehrung in der Musik, Leipzig, 1902; Messiaen, O., Technique de mon langage musical, Paris, 1944; Massenkell, G., Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W.A. Mozarts, Wiesbaden, 1962; Boulez, P., Penser la musique aujourd'hui, Geneva 1964; Elders, Willem, Studien zur Symbolik in der Musik der Alten Niederländer, Balthoven, 1968; Firca, Gh., O ordine formal-geometrică a sistemului modal-diatonic, în: Muzica, nr. 8/1977; Vieru, A., Cartea modurilor, Buc., 1980. (H.Ș.)*

**simfonie** (< gr. συμφωνία; it. *simfonia*; fr., engl. *symphonie*; germ. *Symphonie*; *Sinfonie*), specie a genului (I, 1) simfonic cristalizată în perioada clasicismului\*, reprezentând transpunerea ciclului (I, 2) sonatei\* și a formei de sonată în scriitura pentru orchestră\*. Termenul s. dobândește sensul de *muzică instr. colectivă* începând din sec. 17 (v. *sinfonia* (II)). Influențată, până către 1750, de *sinfonia* de operă\*, s. se dezvoltă de la această dată autonom, angrenată într-un amplu proces evolutiv, ce cuprinde: a) perfecționarea tehnicii instr.; b) dezvoltarea aparatului orch.; c) substituirea – în muzica orch. – a scriiturii contrapunctice\* de tip baroc prin monodia (2) acompaniată; d) conturarea formei de sonată simultan în muzica de cameră\* și în lucrările pentru orch. S. ajunge să desemneze o lucrare orch. de mare întindere, structurată într-un ciclu de trei sau patru mișcări (3) – prima având obligatoriu formă de sonată – în etapa premergătoare clasicismului vienez. Menționăm câteva contribuții aduse de compozitori aparținând școlii de la Mannheim\*, școlii preclasice vieneze\*, școlii it., fiilor lui Bach. Stamitz și Cannabich instaurează bi-tematismul și consacră menuetul\* ca parte a treia a ciclului simf.; vienezul G.M. Monn scrie, în 1740, prima s. în patru mișcări; it. Sammartini utilizează resurse contrapunctice în scriitura omofonă; C. Ph. E. Bach amplifică dezvoltarea tematică; fr. Gossec accentuează opoziția tematică și echilibrează expoziția\* printr-o repriză\* integrală. Tiparul ciclului simfonic este fixat de Joseph Haydn: *introducere lentă*; I. *Allegro* – în formă de sonată; II. *Andante* în formă de *lied\** sau *temă\** cu *variațiuni\**; III. *Menuet* în formă de *lied* tripartit compus (*menuet* – trio (3) – *menuet*) IV. *Allegro (Presto)* în formă de rondo\* sau sonată. În construcția primei mișcări este caracteristică pentru Haydn utilizarea unor teme de factură pop.; lipsa unui contrast tematic evident (uneori, același material tematic, transpus în tonalitatea (2) dominantei\*, îndeplinește funcția de idee secundă),

dezvoltări\* reduse. W.A. Mozart dă mai mare amploare fiecărei părți a ciclului simf. iar în cadrul formei de sonată aduce un grup tematic secund în tonalitatea dominantei, construiește dezvoltările pe baza materialului tematic din expoziție și atinge tonalitatea reprizei prin secvențe (II, 2) modulatorii cromatice\*. În creația lui L. v. Beethoven, s. ajunge la o structură complexă și dramatică, dezvoltându-se a) în planul construcției ciclului simfonic, b) în direcția amplificării formei de sonată și c) în planul orchestrației\*, astfel: a) în alcătuirea ciclului simfoniei, Beethoven substituie *Menuetul* prin *Scherzo*\*, operează salturi la tonalități îndepărtate de la o mișcare la alta, tratează cu mai mare libertate partea a doua (în *Simf. a VIII-a – Allegretto scherzando*), introduce corul în finalul *Simf. a IX-a*, impregnează cu elemente ale formei de sonată celelalte structuri, obținând forme hibride de tipul *lied-sonată*, *scherzo-sonată* sau *rondo-sonată*; b) în cadrul formei de sonată, expoziția cuprinde un grup tematic secund amplu (în general divizat în patru secțiuni: I) desfășurare melodică, II) ascensiune dinamică, III) punct culminant și IV) concluzie), dezvoltarea, amplificată și mai intens elaborată, conține uneori o temă proprie iar repriza\* adăunează adesea o *Coda*\* în care sunt reluate procese dezvoltatoare („dezvoltare terminală\*“); c) sonoritatea orch. este îmbogățită prin introducerea unor instr. cu timbru\* particular, coloristic – c. fag., fl. piccolo, triungi\*, talgere\*, tobă\* mare, – printr-o mai mare mobilitate conferită corzilor grave, prin înglobarea trb. și acordarea unor funcțiuni melodice alămurilor (utilizate anterior doar în susținerea arm.) și, în general, printr-o mare solicitare a resurselor tehnice ale instrumentiștilor. În sec. 19, genul simfonic cunoaște o deosebită înflorire, s. dezvoltându-se în paralel cu alte specii simf. (Poemul\* simfonic, rapsodia, uvertura\* de concert\*) de la care asimilează elemente specifice (program literar, teme folclorice). Se manifestă o nouă concepție asupra ciclului simf., privit nu ca o suită de unități independente ci ca un întreg, unificat fie printr-un program literar (v. programatic, muzică) (ex. Berlioz *Simf. Fantastică*, Liszt *Simf. „Faust”* și *Simf. „Dante”* Ceaikovski *Simf. „Manfred”*), fie prin intermediul unor teme ciclice\* (C. Frank *Simf. în re minor*, Ceaikovski *Simf. a V-a*, Berlioz *Simf. „Fantastica”*) fie prin atmosfera unitară pe care o conferă structurile melodice și formulele ritmice variate provenite din muzica folclorică și încorporate scriiturii simf. de F. Mendelssohn-Bartholdy și compozitorii școlilor naționale (B. Smetana, A. Dvořák, N. Rimsky-

Korsakov ș.a.). Chiar atunci când tiparele clasice ale ciclului simf. și formei de sonată sunt nealterate, ideile muzicale se desfășoară pe suprafețe ample, antrenând dilatarea dimensiunilor temporale ale părților și sonorității orch. puternice, care să le susțină (d. ex. s. compozitorilor Fr. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, G. Mahler). Orch. simf. utilizată de romantici atinge proporții impresionante. Ponderea o dețin în continuare instr. de coarde, al căror număr se mărește considerabil; celelalte compartimente timbrale se îmbogățesc prin includerea unor instr. care completează familiile coloristice existente (d. ex., în afara cl. în *la* sau *si bemol* este introdus cl. mic în *mi bemol* sau cl. bas., etc.); crește rolul acodat instr. de alamă (Berlioz, Bruckner, Mahler, cultivă cu predilecție sonoritățile puternice ale fanfarelor) și al instr. de percuție\*. Exemple notabile de ansambluri vocal-instr. gigantice sunt reunirea a patru coruri și a patru orch. pentru intonarea *Requiem*-ului de Berlioz, sau *Simf. a VIII-a* de G. Mahler, compusă pentru opt soliști, două coruri mixte, un cor de copii și o amplă orch. simf. – supranumită „Simf. celor o mie“. Dintre modalitățile de abordare a s. proprii compozitorilor sec. 20, merită menționate două: a) respectarea structurii ciclului simfonic și a formei de sonată într-o concepție totală lărgită și o scriitură sobră omofon-polifonă, atitudine specifică autorilor neoclasiци (Hindemith, Honegger, ș.a.); b) introducerea unor procedee noi de organizare a vocabularului sonor ca și o accepțiune diferită a ciclului simf. (devenit fie „frescă“ simfonică – *simf. „Turangalila”* de O. Messiaen – fie suită de piese independente – „*Simf. psalmilor*“ de Stravinski) menționându-se din forma de sonată ideea opoziției unor structuri diferite care generează un proces dezvoltător, transformațional. (C.A.B.)

**simfonie concertantă**, compoziție muzicală pentru orchestră\* și instrumente soliste\*, situându-se între simfonia\* propriu-zisă și concertul (2) instrumental. Acest gen apare pe la mijlocul sec. 18 în creația compozitorilor aparținând școlilor de la Mannheim\* și Paris, ca o prelungire a vechiului concerto grosso\* adaptat la condițiile orch. simf. și ale unei tehnici instr. de virtuozitate. S. celebre au scris Haydn (ob., fg., fl., v. cel și orch.) și Mozart (ob., cl., corn, fg și orch.; vl., violă și orch.). Ulterior titulatura dispare, dar ar putea fi considerate ca aparținând aceluiași gen lucrări: *Concertul pentru vl., vcl., pian și orch.* de Beethoven (v. triplu concert), *Concert pentru vl., v. cel și orch.* de Brahms (v. dublu concert) și *Simfonia spaniolă* de Lalo. În creația

contemporană reapar s.c., lucrări în care echilibrul dintre solist (sau grupul de soliști) și orch. se stabilește în favoarea acesteia din urmă: Enescu (v. cel și orch.), Lipatti (2 pian și orch.), Ibert (ob. și orch.), Fr. Martin (*Mică* s. pentru hf., clav., pian și 2 orch. de coarde). Szymanowski (pian și orch.), Prokofiev (v. cel și orch.). (A.R.)

**simile** (cuv. it. „asemănător, similar“), indicație, cu rol de abreviere\*, care arată că un procedeu de interpretare (accent\*, *staccato*\*, trăsătură de arcuș, articulație\* etc.), notat la început prin semnele caracteristice, trebuie continuat întocmai. (B.C.)

**sincopă** (< gr. *synkopé* din *syn*, „laolaltă”, și *koptein*, „a tăia”, „a rupe”) 1. Una din modalitățile de a deplasa accentul\* metric – cealaltă fiind contratimpul\*, la care se adaugă dislocările metric rezultând exclusiv din frazare\*. S. este o formulă ritmică ce operează prin cumul valoric pe note de aceeași înălțime: o durată\* accentuată este legată de durata neaccentuată imediat anterioară, asupra căreia își deplasează accentul (ex. 1). Astfel accentul apare în avans față de momentul când ar fi trebuit să se producă în mod normal. S. poate avea loc între valori\* egale (s. *regulată*) sau inegale (s. *neregulată*), între timpi întregi sau fracțiuni de timpi, între măsuri diferite (încăleccând bara) sau în cadrul aceleiași măsuri – în care caz, legato-ul\* nu mai este totdeauna necesar (ex. 2). În măsurile cu trei timpi, s. deplasează accentul metric secundar de pe timpul trei (sau de pe segmentul lui accentuat) pe timpul doi (sau pe segmentul lui neaccentuat) și poartă numele de s. *moale* (ex. 3). S. poate implica întreaga structură polifonică (armonică) sau numai o singură voce, decalajul metric produs astfel între voci fiind, de regulă, generator de disonanțe (ex. 4). Diversele școli polifonice au elaborat reguli complexe de tratare a

acestor disonanțe iar J. J. Fux, renumitul pedagog al contrapunctului\* (1660–1741), a consacrat s.-ei o „specie” (*contrapunctul sincopat*). Adeseori, s.-le se produc în lanț, rezultatul fiind modificarea temporară a structurii metric (de pildă, 3/4 devine 6/8 și invers – ex. 5), crearea de unități metric „peste bară” (ca seria de sincope „moi” din Scherzo-ul Simfoniei „Eroica” – ex. 6 – în care doimea sincopată, *sforzando*, e mai puternică decât pătirea *staccatissimo* de pe timpul tare, ceea ce face ca ponderea timpilor să fie inversată). În fine, s.-le în lanț, când nu afectează întregul ansamblu, duc la autonomia metrică a vocilor, structura decalată auzindu-se simultan cu cea de bază. De regulă, nuanțele și frazarea subliniază s. dar se întâlnesc și cazuri când o contracarează pentru obținerea de efecte expresive și coloristice deosebite (ex. 7, Cvartetul op.76 nr.2 de Haydn – p. I – unde s.-le sunt doar formale, indicațiile de nuanțe și articulație făcând ca accentele să cadă de fapt acolo unde le este locul, pe prima optime a fiecărui timp). 2. Majoritatea teoreticienilor includ sub denumirea de s. *toate* abaterile metric, fără a diferenția s. de contratimp\*, deși acțiunea celor două formule este divergentă: s. face ca accentul metric să se audă *în avans*, în timp ce contratimpul *îl întârzie*. În plus, utilizarea lor practică este diferită. ■ Apărută de la începuturile polifoniei, s. a fost inițial apreciată mai mult pentru relațiile intervalice pe care le provoca față de celelalte voci. Utilizarea ei ca formulă eminentă ritmică a evoluat paralel cu consolidarea metruului\* și măsurii\*, proces ce s-a încheiat în Barocul muzical. Romanticii au utilizat pe scară largă s.-le în serie. S. este endemică într-o serie de culturi tradiționale, cum ar fi cele africane, de unde a fost preluată de jazz\*.



Beethoven, *Sinfonia III*, p. III



Haydn, *Cvartetul op.76 nr.2*, p. I



*Bibliogr.:* Giuleanu, V., Iuscanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc. 1963, vol. I; Comes, L., Rotaru, D., *Tratat de contrapunct vocal și instrumental*, Buc., 1986; Duțică, Gh. și Luminița, *Conceptul ritmic și tehnica variațională. O viziune asupra Barocului și Clasicismului*, Iași, 2004; Scholes, Percy A., *The Oxford Companion to Music*, Londra, 1965; Riemann, *Musik Lexicon*, Mainz 1967; Larousse *de la Musique*, Paris 1957. (A.M.)

**sincretism**, noțiune de ordin filosofic-estetic care, particularizată la artă, desemnează contopirea într-un tot indivizibil a unor elemente provenite din domenii artistice diferite. Implicarea muzicii în formele sincretice de artă are o vechime milenară. Anumite obiceiuri folclorice (ca de pildă, cele legate de sărbătorile de iarnă), genuri sau subgenuri ale muzicii pop. românești (călușarii\*, paparudele\*, jocurile\* cu strigături\* etc.) păstrează reminiscențele s. originar al artelor, care comporta și fuziunea elementului estetic cu cel magic-religios. Pentru muzic, cea dintâi întruchipare exemplară a s. pe planul artei culte o constituie tragedia\* antică elină. Produs al Renașterii\* – și deci împărțind idealul acesteia de resuscitare a valorilor antic. clasice –, opera\* preia odată cu modelul tragediei ant. și specificul sincretic al acesteia (îmbinând acțiunea dramatică cu muzica vocală\* și instrumentală\*, baletul\*, jocul de scenă, elementele de plastică a spectacolului). Convenționalismul ce se instaurează, în a doua jumătate a sec. 19, în genul operei – ca urmare a absolutizării cantabilității\*, a conformării fără rezerve la normele de *bel-canto\** dictate de opera it. a timpului – afectează nu numai forța dramatică a lucrărilor ci și caracterul lor sincretic. Revigorarea pe aceste planuri a creației (și spectacolului) de operă este realizată de drama muzicală wagneriană (v. operă), al cărei s. comportă o dublă origine: pe de o parte, – din nou – în vechea tragedie gr. iar pe de altă parte, în idealul romantic de sinteză a artelor. Diametral opus asocierii convenționale (pe baza unor analogii de suprafață) a modalităților artistice, s. dramei muzicale, rol al unei concepții unice – cea a lui Wagner însuși, – reprezintă un tot organic, o reală sinteză; corespondențele de ordin structural și semantic stabilite între muzică și textul poetic (între altele și prin sistemul leitmotivelor\*), consensul acestor reprezentări cu cea teatrală (mișcare scenică, lumină, decor) sunt definitorii

pentru s. wagnerian ca și pentru acțiunea psihologică complexă pe care el este menit să o exercite asupra publicului. S. cultivat ca ideal estetic de poezia simbolistă – punând în valoare „virtualitățile sincretice ale cuvintelor“, inclusiv „darurile lor muzicale“ (R. Sommer) – poate fi considerat drept complementar celui wagnerian, desigur sub rezerva deosebirii dintre caracterul încifrat, virtual al celui dintâi și cel real, efectiv al ultimului. Revirimentul s. artistic în a doua jumătate a sec. 20 are loc sub impulsul unor cerințe socio-estetice complexe (privind îndeosebi transformarea raportului creație-receptare, creator-public, democratizarea și defetșișizarea artei etc.) care determină apariția unor noi și mai cuprinzătoare forme de spectacol sincretic, polivalent, marea diversitate a acestor forme precum și caracterul lor prin excelență neșablonat. Spectacolul înglobează de această dată modalități de expresie desprinse din contextul lor – artistice și para-artistice – (fragmente de reprezentări teatrale sau plastice, structuri muzicale cvasi-autonome, efecte sonore, proiecții, mișcări sau atitudini coregrafice sau extrase din cotidian etc.) și devenite astfel mai apte să fuzioneze în întregul sincretic. O bună parte a noilor forme de s. sunt variante sau derivate ale spectacolului teatral cunoscut sub denumirea de *happening*, de la care au moștenit structura liberă, fluctuantă, imprevizibilul desfășurării (rezultat al improvizației\* colective pe osatura unor elemente date). Rolul și ponderea elementului muzical în complexul sincretic sunt, în aceste condiții, variabile: de la simpla prezență în cadrul *happening*-ului (de semnalat totuși că inițierea acestor „forme de teatru“ revine, în 1952, unui compozitor, anume J. Cage) la un aport ambiental în spectacolele „sunet și lumină“, în sfârșit, la coordonarea și chiar supraordonarea tuturor celorlalte componente ale ansamblului sincretic în producții de felul „spectacolului total“ sau al „teatrului instrumental“ (cu origini în *happening*), în care muzica constituie nu numai materia artistică de bază a manifestării și ci fundamentul ei structural. Dominația muzicii în aceste din urmă producții sincretice se exercită fie în modalități improvizatorice ale muzicii aleatorice\* (situație în care, prin caracterul ei eminamente *actual*, muzica răspunde dezideratului general al acestor spectacole, anume relativizarea

deosebirilor dintre creator, interpret și public, prin antrenarea lor – reală sau potențială, în fluxul sincretic), fie în forme determinate structural, care asigură, fără echivoc, compozitorului paternitatea de concepție a întregului spectacol. În vastele sinteze audio-vizuale pe care cele mai multe din noile forme de s. le comportă, tehnicile înregistrării\* și prelucrării electro-acustice contribuie, incontestabil, nu numai la lărgirea sferei de reprezentări a spectacolelor ci la însăși atragerea compozitorului pe făgașul acestui gen de creație. (C.I.L.F.)

**sinfonia** (cuv. it.) I. În sec. 16, denumirea unui instrument cu coarde răspândit în Europa: viola rotativă (fr. *vielle à roue* – v. *chironde*). II. În sec. 16, titlul unor lucrări vocale sau vocal-instr. (ex. G. Gabrielli *Sacrae Symphoniae*). În sec. 18 încă termenul mai are circulație în Europa de V, și desemnează o piesă instr. din cadrul unei opere\*, oratoriu\* sau altă lucrare vocală sau chiar introducerea instr. a unei arii\* (v. intrada (I)). În decursul aceluiași sec. sensul său se specializează, limitându-se la *uvertura*\* unei opere. A contribuit la nașterea simfoniei\*. (C.A.B.)

**sinfoniettă** (< it. *sinfonietta*, diminutivul lui *sinfonia*), lucrare orchestrală asemănătoare cu simfonia\*, dar având proporții mai mici sau necesitând un aparat orchestral mai restrâns. În acest gen au scris: Rimski-Korsakov, Reger, Janáček, Prokofiev, Roussel, Hindemith, Poulenc, Martinů, Andricu, P. Constantinescu, I. Dumitrescu, L. Feldman, Vancea, Bughici, Chiriac. (A.R.)

**single head toms** (cuv. engl.) v. **tom-tom**.

**Singspiel** (cuv. germ. < *singen* „a cânta“ și *Spiel* „joc“), gen liric german, de obicei comic, înrudit cu *opera buffa* italiană, *opéra comique* franceză și *ballad opera* engleză (v. operă). S. include masive porțiuni de dialog vorbit, din care cauză S. în sec. 18 ar fi trebuit să fie numit mai propriu „piesă cu interpolări muzicale“. Originile sale trebuie căutate în *Schulkomödie* („comedie de școală“) și *Stegreifkomödie* („comedie improvizată“). S. își datorează atât popularitatea cât și declinul operei it., în primul caz prin înlăturarea operei seria germ., în al doilea prin marea popularitate a operelor lui Rossini în Germania. Influențat de traduceri ale operelor-balade engl. ale lui Charles Coffey, J. Adam compune primele S. originale: *Lisuart und Dariolette* (1766) și *Löttchen am Hofe* (1767).

Printre alți compozitori ai genului (Johann Andree, Ditters von Dittersdorf, Wenzel Müller), J.F. Reichardt pune în evidență *Liederspiel*-ul, o imitație a vodevilului\* fr. (După 1774 Jiri Benda aduce în *Ariadna la Naxos* și *Medeea*) o a treia formă de S., în care subliniază efectul unui dialog vorbit pe acomp. orch. intens colorat, desfășurat fără întreruperi de-a lungul piesei, în maniera unei melodrame\*). Au mai compus S.: J. Haydn (*Asmodeu*) și W.A. Mozart prin creația cărora S. încetează a mai fi o piesă cu muzică incidentală, apropiindu-se de genul operei. Alături de *Impresarul și Răpirea din Serai*, *Flautul fermecat* (1791) este o adevărată capodoperă a genului, remarcându-se prin ampla dimensionare a planului emoțional și subtilitatea caracterizării muzicale a personajelor. L. van Beethoven marchează prin *Fidelio* (1805) tranziția între S. și operă propriu-zisă, folosind mult recitativele\* *secco* și *stomentato*. (C. S.)

**sintaxă 1.** După H. Riemann (*Musikalische Syntaxis*, 1877), disciplină a realizării marilor forme\* muzicale, cu accentul pe evoluțiile armonice din interiorul acestor forme. Opusă în spirit sintetic analizei\*, s. a reunit într-o viziune unitară și sistematică inclusiv elementele microstructurii (v. structură): celulă\*, motiv\*, frază\*, perioadă\* etc., ceea ce servește și până atunci ca bază a învățării formelor, iar, prin virtuțile ei propriu-zis gramaticale, poate fi apropiată de către cercetările structuraliste actuale. (G. F.) 2. În sens actual, termenul se referă la relațiile ce se stabilesc între obiectele sonore\*, ele putând fi examinate sub două aspecte: cel abstract și cel real. S. *abstractă*, care nu ține de natura obiectelor sonore, constituie baza conceptului formal în muzică; ea operează cu două coordonate: succesivitatea și simultaneitatea. S. *reală* este dependentă de natura obiectelor aflate în relații și reclamă pluralitatea apariției, atestată de culturile, epocile sau stilurile existente, definindu-se ca un caz particular al s. abstracte. S-a observat că, în acțiunea creatoare, pentru materializarea schemei în formă\* există o intercondiționare între structurile sintactice și structurile obiectelor sonore utilizate. Un exemplu în acest sens îl constituie forma de sonată\*, care, în practică, nu a rezistat decât anumitor categorii sintactice sau asocierii acestora (cum ar fi monodia\* acompaniată). De aici rezultă dependența formelor de s. și de obiectele sonore. În schimb, s. și obiectele posedă o independență, relativă față de formă cât și



între ele. Teoretic, s. se aplică oricăror obiecte sonore obținându-se forme noi. În practică, deși nu putem generaliza, există totuși exemple, respectiv s. polif., care în sistemul modal medieval a zămislit forme polif. modale (ricercarul\*, motetul\* etc.), iar în sistemul tonal, forme polif. tonale (invențiunea\*, fuga\* etc.). Mai mult, independența s. față de obiectele sonore se datorează și faptului că noțiunea de s. în general presupune un cadru de desfășurare larg, în care se integrează și s. muzicală. S. se poate aplica oricăror obiecte temporale, exteriorare obiectelor sonore cu care operează muzica. Totodată, independența relativă a obiectivelor sonore față de s. se relevă prin organizarea structurală „în afara timpului” (Xenakis), sau chiar „în timp” (muzica serială\*). În practica muzicală tradițională cultă și pop., europ. și extraeurop.) se determină patru categorii sintactice: monodia\*, omofonia\*, polifonia\* și eterofonia\*; monodia – distribuție orizontală de obiecte sonore, omofonia – distribuție verticală de obiecte sonore, polifonia – suprapunere de monodii distincte, relativ independente, eterofonia – suprapunere de monodii asemănătoare prezintă două aspecte: când monodiile sunt total independente, prin suprapunere diferită, rezultând un caz particular de polif. Astfel descrisă, eterofonia se situează pe o poziție intermediară între omofonie și polif. nefiind reductibilă la acestea deoarece ideea de eterofonie propriu-zisă presupune o monodie „model” de la care se ramifică multiple variante (I, 1), condiție care în omofonie sau polif. nu există. Deși într-o țesătură eterofonică mai densă monodia „model” nu se mai poate distinge, ea există la baza elaborării oricărui proces eterofonic în gândirea componistică. Reducând desfășurarea muzicii la două axe: orizontală și verticală (axe la care se referă s. abstractă), doar monodia și omofonia ar constitui s. „pure” deoarece polif. înseamnă suprapunerea monodică (pluralitatea vocilor) și incidență verticală (raportul intervalic) situându-se astfel între monodie și omofonie, iar eterofonia, după descrierea de mai sus, fiind o combinație a primelor trei categorii. Practic, lucrurile nu stau așa, deoarece, atât polif. cât și eterofonia se individualizează, prin specificul lor, drept categorii sintactice distincte. Sfârșitul sec. 19 și în special sec. 20 au cunoscut transformări importante pe tărâmul s. care au dus la un alt unghi de vedere în privința acesteia. Modul nou de distribuție a obiectelor sonore în monodie, omofonie sau polif., realizarea unor țesături dense polif. și mai ales eterfonice (prin

suprapunerea diferită de monodii în care monodia „model” își pierde funcția generatoare de variante obținându-se aglomerări, detaliul începând să dispară), cât și spiritul științific al sec. nostru au contribuit în mare măsură la perceperea obiectelor sonore în raport de zonele auditive. Se individualizează astfel trei zone în care se definește sintaxa: zona detaliului – caracterizată de cele patru categorii amintite mai sus, zona aglomerației, caracterizată prin fenomenele sintactice numite texturi\*, în care se realizează o percepere globală și zona rarefierii, caracterizată printr-o distribuire a obiectelor sonore într-un spațiu larg, ele fiind despărțite de pauze foarte lungi, ca efect în conștiința auditivă obținându-se discontinuitate în percepere. O viziune remarcabilă asupra s. muzicale o constituie studiul compozitorului Ștefan Niculescu (publicat în Revista *Muzica*, nr. 3, Buc., 1973, p. 10–16), în care s. abstractă și s. reale, cât și categoriile sintactice ca mulțimi și combinațiile acestora apar într-o lumină nouă, modernă, ce deschide posibilitatea studierii teoretice și aplicării în practică a unor aspecte inedite privind fenomenele sintactice, chiar și în alte domenii. *V. energetism; multivocalitate.* (H.S.)

**sintetiz(at)or** (< engl. *synthesizer*), instrument muzical electronic (v. electrofone, instr.) cu claviatură\* (ce are rolul de a acționa impulsurile electronice care sunt amplificate și produc sunete programate). Instr. este de dimensiuni diferite: de la *mini-Moog* (1 m lungime cu un panou de control de aproximativ 20 cm), până la cele care pot acoperi un spațiu apreciabil într-un studio acustic. Cele mai complexe s. posedă toate timbrurile\* orch. putând efectua și combinații timbrale. În general instr. este monodic, având posibilitatea emiterii sunetelor armonice doar simultan cu sunetul fundamental. Totodată se pot obține și diferite efecte electronice care presupun abglomeări de frecvențe\*, sunete de diferite forme etc. implicând astfel și o sonoritate pe verticală. Perfecționarea s. a dus însă la construirea instr. ce pot emite sunete și simultan rezolvând un mare neajuns: posibilitatea armonizării\*. Instr. a fost conceput de Robert A. Moog, care a ajuns la actualul aparat numit „Moog-Synthesizer”, după cercetări îndelungate construind în prealabil un *teremin* (v. electrofone, instr.) bazat pe două circuite electrice cu ajutorul cărora emitea diverse sunete. Dar strămoșul s. trebuie căutat mult înainte. Prin jurul anilor 1928 un german pe nume Trautwein construiește un aparat de

emis sunete asemănător s. Aparatul a purtat denumirea de „Trautonium“. Bineînțeles avea încă foarte multe părți mecanice. De asemenea nu putem să separăm actualul instr. perfecționat de experiențele din laboratoarele electroacustice, efectuate cu ajutorul generatoarelor electronice sau pur și simplu cu cel al microfoanelor\* și magnetofonelor\* (în muzica concretă\*, electronică\*, în „tape music“) amintindu-i în acest sens pe P. Schaeffer și P. Henri, precum nici de orga electronică\* – un fel de rudă apropiată a s. Totodată, nu putem trece cu vederea invazia ordinaoarelor. Toate acestea au concurat în realizarea actualului aparat (instrument) muzical construit de R. Moog. (H.Ş.)

**sirenă** (s. cu aer comprimat), aparat producător de sunet, constituit din două discuri coaxiale, fiecare disc având un număr de orificii echidistante și egal depărtate de axa comună a discurilor, iar axele orificiilor având aceeași înclinație în raport cu discurile, dar în sensuri contrare. Unul dintre discuri este fix și solidar cu o cutie în care se introduce un curent de aer, iar al doilea disc este rotitor. Aerul comprimat, trecând prin orificiile celor două discuri, antrenează discul mobil, datorită înclinării diferite a orificiilor. Prin rotirea discului mobil, curentul de aer este alternativ oprit și lăsat să treacă în mediul ambiant, suferind, deci, comprimări și destinderi. Prin variația turației discului se modifică frecvența\* sunetului; prin varierea debitului de aer se obține modificarea intensității\*. S. rudimentară a fost inventată de Seebec. Cagniard de La Tour a perfecționat-o, iar Doe, Helmholtz și R. König i-au adus alte îmbunătățiri. În laborator, s. servește la determinarea înălțimii (1) sunetului, variind frecvența sunetului produs de s. până când acesta ajunge la unison\* cu sunetul cercetat. Dacă  $m$  este numărul de orificii ale discului rotitor și  $n$  este turația acestui disc, frecvența (în Hz) a sunetului emis este:  $f = mn$ . Datorită posibilităților sale de variere a sunetului (într-o scară mare de frecvențe și de intensități) precum și datorită efectelor de *glissando*\*, s. a fost integrată de către Varèse în „instrumentarul“ lucrării sale *Ionisation*. (D.P.)

**sirventes**, formă poetică proprie trubadurilor\*. Textele tratau despre război, politică, fiind de multe ori satirice, moralizatoare. În general nu aveau muzică proprie, folosind melodiile altor cântece. În sec. 14 s. capătă un conținut religios. (O.G.)

**sistem I**. Într-o accepție generală, ținând de un mod curent de exprimare, s. se referă la o seamă de noțiuni cu finalitate pragmatică în sfera muzicalului: 1. S. *de ancii*\*, grupare a tuburilor de orgă\* după felul anciiilor. Există două s. de ancii: cu ancii *libere*, care vibrând, se mișcă „liber“ între orificiul de admisie, și cu ancii *batante*, unde ajutorul este cu puțin mai îngust decât ancia, astfel încât această „bate“, se lovește de marginea ajutorului. Înălțimea (2) sunetului, în cazul anciiilor de metal, depinde de mărimea (lungime, lățime, greutate) lor. În cazul în care ancia este confecționată dintr-un material mai flexibil (trestie ca la ob., cl., fag.), înălțimea sunetului depinde de lungimea coloanei de aer oscilantă. La orgă sunt folosite doar tuburi cu ancii de metal, majoritatea dintre ele fiind ancii batante („oboai“, „trompetă“, „dulcian“ [fagot], „vox humana“, „regal“ etc.). Doar registrele (II) cu sonoritate mai moale („colină“, vox coelesta“) se bazează, ca și la armoniu\* și la acordeon\*, pe ancii libere. (As.P.) S. *de clape* (2) (sau *de ventile*\*), mecanisme complexe ce asigură la unele instr. de suflat de lemn și de alamă schimbarea înălțimii sunetului; v. și flaut. 3. S. *de pedale* (1), mecanisme complexe la anumite instr. (ex. orgă, harfă\*, clavecin\* etc.) pentru modificarea înălțimii sau timbrului\* sunetului. 4. S. *de portative*, reunire a portativelor\* printr-o acoladă\*, într-o partitură\* de pian, cor\*, ansamblu (I, 2) instr. sau orch., constituind o unitate semantică asemănătoare unui rând de text din scrierea curentă. II. Într-o accepție teoretic-muzicală, s. privește: A. *intonationalul* (I, 2) și parametri\* muzicali afectați acestuia: 1. S. *netemperat* sau *temperat*\*, procedeu matematic-acustic de constituire a raporturilor interioare (intevalice) ale spectrului muzical (v. și sunet). 2. S. (în realitate un sub-s.) referitor la cadrul spațial de congruență propriu mai multor moduri: a) s. *tetracordal*, acționând în modurile (I, 1) eline; b) s. *tetracord\*-pentacord\**, acționând în modurile (I, 3) medievale occid. ca și în ehurile\* biz.; c) s. *hexacordal*, cu efect practic mai ales în solmizație\*; d) s. *de octavă*\*, acționând în tonalitate (1), și care, mai mult teoretic și didactic, mai menține noțiunea de tetracord, efectele funcționalității (1) fiind în fond în cadrul tonalității (2) determinante. Prin opoziție cu s. *de octavă*, noțiunea de s. *neoctavian* a apărut în legătură cu muzicile atonale\* dar și neomodale, cele din urmă „negând“ octava ca spațiu ordonator prin utilizarea de moduri simetrice\* și complementare,

divizibile în tronsoane; de notat că astfel de structuri neoctaviante au apărut încă în ehurile biz., ca urmare a substructurării lor di-, tri-, și tetrafonice (v. pct. e); e) s. *difonic*, *trifonic* și *tetrafonic*, s. (sub-s.) de construire a ehurilor în funcție și de stilurile\* muzicii biz. (irmologic, stihiraric, papadic). 3. Deși fiecare mod este, logic vorbind, un s. sieși suficient, definiția modului exclude de la sine recurgerea la acest element supraordonator; în *totalitatea* lor însă se accede că modurile alcătuiesc un s., cu tot complexul de elemente și interacțiuni propriu acestuia. Dovadă prima recurgere în istoria teoriei muzicale a noțiunea de s. cu privire la modurile grecești: *systema teleion\**. Legătura dintre întreg și parte în cadrul s. modal a constituit sub-s. de la punctul anterior, acționând în diferite s. și în diverse perioade ale gândirii modale. Prin analogie cu s. modal (mai corect, al modurilor), tonalitatea (I) este ea însăși un s., cu atât mai mult cu cât tonalitatea a „concentrat” caracteristicile modurilor, înglobându-le dualismului\* ei fundamental și funcționalității\*; s. (sub-s.) în cadrul tonalității rămân diatonia\* și romantismul\*. Sin.: S. *major-minor*. 4. În contrast cu modul, pentatonica\* are statutul unui s., datorită tocmai cuprinderii globale în noțiune a fenomenelor sale, fără diferențieri precise față cu finalele\*, „dominantele”, reperele de tip tetracordic (cel mult de tip tricordic) etc. 5. Raportată la parametri muzicali din sfera multivocalității\*, se pot distinge s. istoric determinate privind melodia\*, armonia (III, 2), polifonia\*. Un s. *melodic*, *arm.*, *polif.*, este caracteristic nu numai unei epoci istorice ci și stilului unui compozitor. S. *dodecafonic\** (ca și cel serial\*) înlocuiește în ambele planuri – cel general și cel individual – delimitările tradiționale, melodicul, armonicul, polifonicul, ritmica fiind subordonate seriei\* și s. *serial*, cu ansamblul lor de reguli și metode. B. ritmul\* și parametri acestuia: 6. S. *ritmic*, s. de organizare a succesiunilor de valori (I, 3) și accente\* în raport cu practica de creație, cu necesitățile reliefării melodiei, polif., cu dansul\* cu improvizatia\* etc. Spontane sau rațional construite, s. ritmice nu beneficiază, ca de-altfel întregul domeniu al ritmului\*, o aceeași constantă abordare „sistemică” și analitică precum s. din domeniul intonaționalului. ■ Descoperirea de către Brăiloiu a s. ritmice proprii muzicii pop. românești trebuie considerată ca fiind, în planul fenomenal-sistematic, una dintre cele mai însemnate de după constituirea concepției ritmice clasice. Spre deosebire de această concepție, ce avea

ca lege fundamentală diviziunea (I) valorii ritmice, celelalte s. ritmice puse la punct de Brăiloiu – *parlando giusto* (*giusto silabic*), *parlando rubato* și *aksak* (s. clasic a fost numit de Brăiloiu *divizionar*) – dezvăluie alte legi dominante și anume: *indiviziunea* valorii (cu abateri în *rubato\** și minime excepții în *giusto*) și constituirea oricăror entități morfologice, respectiv formule (II) ritmice, prin combinarea a numai două unități cantitative: valoarea (corespunzând silabei) lungă și scurtă. Indiferent dacă cercetările folcloristice vor impune o eventuală reclasificare a s., în s. și sub-s., legile ce le guvernează își vor dovedi în continuare valabilitatea și caracterul de generalitate. Acest caracter este generalizator în măsura în care unele muzici ce au viețuit în afara conceptului clasic, cele folc. actuale, cele tradiționale extraeurop., sau – mergând la alte faze istorice – cele antice gr. (axate pe cantitatea silabelor lungi și scurte), cele medievale (axate pe modurile (III) ritmice proporționale), dar și cele moderne, precum acelea al lui Messiaen (bazat, ca și *aksak*-ul, pe valorile adăugate, își găsesc în teoria emisă de cercetătorul român un tablou sistematic și o motivare de o excepțională valoare fenomenologică și structuralistă. De asemenea, constatarea că fiecare dintre s. sau sub-s., „separate” pe calea analizei\*, corespund unor anumite genuri folclorice (ex. tipice: *parlando giusto*, genurilor rituale, *parlando rubato*, genurilor improvizatorice) stabilește o altă deosebire importantă față de muzica occid. cultă, în care s. ritmic este universal, indiferent de gen (I, 3) și formă\*. Legitatea generală ca și această relație între gen și s., contribuie la instaurarea unui nou tip de gândire componistică, sesizabil la creatorii interesați de universul muzicii folc. sau non-europ. În același sens a fost posibilă aplicarea concepției sistematice a lui Brăiloiu la realitatea artistic-estetică și structurală a muzicii lui Enescu precum și a altor compozitori autohtoni, relevându-se astfel contribuția românească la lărgirea conceptului contemporan de ritm. V. *variantă* (I, 1).

*Bibliogr.*: Brăiloiu, C., *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumaine*, în: Anuario musical del Instituto Español de musicología del C.S.I.C., Barcelona, vol. VII, 1952, în trad. în: Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. I, Buc. 1967; același, *Le rythme aksak*, în: Rev. de mus., Paris, déc., 1951, în trad. în: C.B. op. cit.; același, *Le rythme infantine. Notion liminaires*, în: Les colloques de Wégimont, vol. I, Paris-Bruxelles, în trad. în: SM 1, 1965; Niculescu, Șt., *Aspecte ale*

creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră, în: SM 8, 1957; acclasi, *Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești*, în: Rcv. Muz., nr. 6, 1959; Țăranu, C., *Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica secolului nostru*, în: L. muzicol., nr. 1, 1965; Firca, Gh. *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în: SM vol. VI, 1970; același, *Die Giusto-Rhythmik und ihre Einwirkungen in der Musik Enescu*, în: *Enesciana 1*, București, 1971; Firca, Clemansa, capitolul 12 din M. Voicana și colectiv, *George Enescu, monografie*, vol. II, Buc., 1971, pp. 971–979. (G.F.)

**Sister v. citola.**

**sistru v. citola.**

**sistrum v. clopoței.**

**sitâr**, instrument muzical de mare răspândire în India. Are patru coarde principale (de metal) întinse pe o tijă de lemn destul de lungă, ce corespunde într-o cutie de rezonanță\* de formă hemisferică. Corzile principale, ce contribuie la construirea melodiei, sunt acordate (2) : (ex.) iar alte două, secundare, redau fundamentala\* și octava\* ei, amplificând prin rezonanță\* sonoritatea și totodată servind la realizarea ritmului. Se obișnuiește a se adăuga dedesubtul acestora și un număr însemnat de coarde cu efect rezonatoriu (coarde simpatice\*). V. *laută*. (L.B.)



Acordajul sitârului

**sizigie** (< gr. συζυγία, „pereche“) v. **dipodie**.

**sizzle cymbal** (cuv. engl.) c. **talgere**.

**sârba**, joc\* popular românesc, cu ritm binar\*, răspândit în toată țara cu diverse variante și denumiri (*în trei ciocane\**, *la bătaie* etc.). Este cunoscut și de bulgari și sârbi, care îl denumesc „joc românesc“. S. se joacă în formație de semicerc, cu brațele pe umeri. Are o desfășurare vioaie, rapidă, în ocolire sau pe loc, cu pași săltați și încrucișați. (C.C.)

**sketch** (cuv. engl., „schiță“), termenul desemnează, în orice gen, o lucrare muzicală de scurte dimensiuni și formă liberă (R.G.)

**skomoroh** (rus. скоморох) v. **jongleur**.

**slave v. doxastarian; doxologie.**

**slavoslovie v. doxologie.**

**sleigh-bells** (cuv. engl.) v. **clopoței**.

**slide whistle** (cuv. engl. [slaid wisl]) v. **jazzo-flute**.

**s.m.**, abreviere\* a indicației *sinistra mano* (it. „mâna stângă“). V.: **abreviații; încrucișare** (2). (B.C.)

**smorzando** (cuv. it. [smortsando]) „(stingând, atenuând“), indicație dinamică\* desemnând o diminuare treptată a intensității (2). Sin. cu **morendo\***, cu deosebirea că s. se utilizează în cursul lucrării, iar morendo cu precădere la sfârșitul acesteia. (B.C.)

**sobornicariu** (< de la sl. съборъ, σύναξις, σύνοδος, lat. *conventus*, „adunare, întrunire“ și съборникъ, *ad conventum pertinens*), carte de cântări în notație (IV) muzicală, cântate în sobor de către slujitori și cântăreți\*. S. cuprinde cântări ale vecerniei\* („Lumină lină“ și diferite prohimene), la litie („Bogații au sărăcit“) și liturghie\* (cântări la vohodul mic); troparele\* și condacele\* triodului\*, penticostarului\*; troparele, bogorodnicele și condacele\* acatistelor\*; troparele și condacele mineiului\*. Prima carte de acest fel a fost tipărită în București la 1914 de către Gherasim, episcop al Romanului. V. **Condacariu\***. (S.B.B.)

**societați de concerte v. concert** (1).

**sociologia și psihosociologia muzicii**. De la recunoașterea sau contestarea *caracterului social al fenomenului muzical* și până la afirmarea *sociologiei muzicii ca subdomeniu al sociologiei culturii*, implicat al sociologiei artelor, gândirea europeană a parcurs momente de scepticism, de cutezanță în cercetări sistematice și de certitudini științifice în această direcție. S-a crezut multă vreme, se mai susține încă și azi, că muzica este, în ultimă instanță, un act individual de trăire, de incantație\* necondiționată în raport cu surse sonore sau cu *opera muzicală* creată și înțeleasă și ea tot după reguli intrinseci de plâsmuire – reguli ce ar fi exclusiv estetice și muzicale (v. *compoziție* (2)). Desigur că *trăirea muzicii* este un act individual. *Experiența muzicală* este însă un fenomen social intermediat de prezența nemijlocită a omului. Ea este ansamblul de *semnificări* pe care muzica le provoacă în propria conștiință, precum și în condițiile oamenilor și ale colectivităților prin tot ceea ce societatea a indus în fiecare dintre noi pe calea învățării, adică valorile, simbolurile, obișnuințele și orice conotații culturale ale percepției muzicale. *Gândirea sociologică în artă* a fost determinată de prioritățile social-istorice ale sec. trecut – modernizarea și industrializarea. Transformările erau pregnante prin radicalitatea lor și au influențat atât modul de viață, evoluția instituțiilor sociale și

culturale cât și concepția privind locul artei și al culturii în noile structuri și în dinamica societății. Pe plan intelectual o contribuție de seamă a avut-o procesul de *desincretizare* (v. *sincretism*) a fenomenului total cultural însoțit de puternica mișcare a ideilor în direcția formării unor *discipline autonome*, după modelul științelor naturii, discipline desprinse, în ultimă instanță, din trunchiul comun al filosofiei. Ideile-forță care au influențat emanciparea noilor *discipline ale umanisticii* (numite în epocă și „Științe ale spiritului“) caracterizate prin specializare + autonomizare + metode „fiziciste“ au fost, pe de o parte, aprofundarea raționalismului și a consecinței sale teoretice directe, pozitivismul lui A. Comte; pe de altă parte concepția „istorică“ și „dialectică“. S-a deschis astfel drum larg „univesaliilor“, „spiritului științific“ modern și aplicării lui în practica tehnologică a epocii noastre de care beneficiază și muzica contemporană. Analiza succintă a mișcării ideilor în sec. 19 arată că, în spațiul umanisticii, filosofia acceptă cvasi-autonomizarea unor domenii problematice care, la rândul lor, favorizează noi discipline. O primă direcție a reprezentat-o *filosofia culturii și filosofia istoriei* cu tendința de a se transforma în științe sau teorii ale limbajului, ale literaturii, dramaturgiei, muzicologiei\*, ale vizualului și chiar ale istoriei. S-au și constituit discipline corespunzătoare (lingvistica, poetica, stilistica, semiotica, folcloristica, istoria ș.a.). Estetica a jucat rolul de catalizator. O a doua direcție a fost cea a *filosofiei sociale* din care s-au diversificat, cu timpul, economia politică, sociologia generală, etnologia, politologia. Sub același impuls, sociologia generală s-a subdivizat în alte discipline printre care și *sociologia culturii* iar mai târziu și *psihosociologia*. Cu timpul însă, sociologia culturii (cultura fiind socotită ca fenomen global) a dezvoltat câteva ramuri distincte printre care *sociologia artelor*, sociologia cunoașterii, a științei, a religiei, sociolingvistica. Diverse controverse au încurajat specializări mai adânci, mai ales în sociologia artelor și astfel au apărut preocupări distincte de *sociologia muzicii*, literaturii, spectacolului, artei plastice, filmului etc. Conjugarea cercetărilor de s. cu cele de etnologie au dus la apariția *etnomuzicologiei*\* după cum confluente fertile cu psihologia au impulsionat studiile de psihologia artei, de psihanaliză și de psihosociologia artelor (legate mai cu seamă de fenomenul receptării). *Antropologia filosofică* a permis cooperări fertile cu sociologia ceea ce a încurajat apariția studiilor de

*antropologie socială și culturală* (mai ales în sfera anglo-saxonă) și prețioase analize referitoare la sacralitatea simbolurilor muzicale în comunitățile arhaice, în obiceiurile pop., în structurile mentalităților mitice. Atât în sociologia culturii, cât și în teoria culturii și respectiv a artelor *istoria socială și istoria culturii și civilizației* a potențat perspectiva istorică asupra fenomenelor socio-culturale. Materialismul și dialectica istorică au adus fundamentări noi în procesul sociologizării. O a treia direcție a filosofiei a făcut posibilă autonomizarea disciplinelor *logico-epistemologice* care, la rândul lor, cooperând cu matematica, cu teoria informației și comunicării sau cu teoria sistemelor a oferit deschideri de asemenea insolite, atât în consolidarea teoriilor culturale (a muzicologiei) cât și a celor sociale (mai cu seamă asupra fenomenelor mass-media). Desigur că au existat rezistențe din partea muzicologiei în ce privește oportunitatea teoretică de a renunța la problematica socială ca parte integrantă a teoriei muzicii și a istoriei muzicale. Muzicologia se preocupă de apariția și dezvoltarea discursului muzical, a formelor și legilor pe care expresia muzicală le dobândește, a tehnicilor și concepțiilor care orientează evoluția genurilor și modalităților de compoziție și interpretare\*. S. care, într-o *viziune sistemică*, trebuie înțeleasă în contextul mediilor culturii globale și a celorlalte domenii ale artei, analizează și interpretează nu demersul muzicologic ci *formele vieții muzicale* în care discursul muzical devine eveniment social, satisfăcând, transformând sau contestând instituții și obișnuințe perceptivă ale grupurilor umane. Se știe că reprezentanții *esteticii puriste* (Herbart, Hanslick, Croce, Bermond sau Brelet) considerau muzica drept o „combinație pură de sunete“ sau „forme în sine“ concepție care și-a pus amprenta pe numeroase creații muzicale postromantice. Reacția *esteticii sociale* (J.J.M. Amiot, M-me de Staël, H. Taine, Ch. Lalo, Plehanov, Lukács, Munro ș.a.) a contribuit la reevaluarea implicațiilor extraestetice din perspectiva „spiritului epocii“, în funcție de diversele opțiuni ideologice adoptate. Societatea sec. 20 însă a evidențiat și mai mult dimensiunea socială a fenomenului muzical și gradul de socializare crescândă în și prin spațiul sonor creat. Se vorbește azi de o specifică „stare de muzicalizare“ a lumii prin existența unui autentic univers sonor, a unui „environ“, a unei „ecologii sonore“, prin *cotidianitatea participării* la acest „câmp cultural“ care induce senzații trăite de transă sau de catharsis colectiv, prin

festivaluri\* și concursuri, publicitatea, industria culturii muzicale și dependența – la scară planetară – de evenimentul muzical transmis prin mijloacele de comunicare. Recunoașterea necesității sociale a muzicii, credibilitatea formelor ei expresive, a forței sale evocatoare pentru spiritualitatea colectivităților care o trăiesc, deci *organizarea socială a sunetului* și chiar a zgomotelor\* (J. Attali) diferă de la un popor la altul, de la o epocă la alta și chiar de la o categorie socială la alta, reflectându-se în ideologiile și în politicile culturale ale statelor. Raporturile dintre *muzică* și *societate* au devenit atât de complexe încât ele se cuvin analizate, disociate, diagnosticate și anticipate în variatele lor evoluții. Chiar și istorici ca Jules Combarieu sau mai de curând Arnold Hauser n-au putut depăși o fază de conotație sociologică la istoria muzicii\*. Sociologia s-a desprins din filosofia socială – sub incidența ideilor lui Saint-Simon, Marx, A. Comte, Fr. le Play, H. Spencer sau A. de Tocqueville – devenind o disciplină care analizează, cu mijloace științifice, realitatea și acțiunea socială la nivel *macrosocial* (al marilor colectivități) sau raporturile interumane în cadrul *grupurilor mici* formând, în acest caz, obiectul de studiu al *psihosociologiei*. ■ S., considerată ca o componentă a sociologiei culturii, cercetează – descrie și explică – ordinea și acțiunile sociale ce sunt implicate în diversele forme ale vieții muzicale, reproducerea și/sau schimbările structurilor, funcționalitatea sau disfuncționalitatea sistemului de relații și valori (instituții) ale lumii muzicale, evidențiind regularitățile disociabile ale fenomenelor sociale muzicale, determinându-le riguros și controlabil prin metode și tehnici științifice. Identificarea unor asemenea regularități oferă suportul generalizărilor sociologice – fără a fi excluse însă situațiile particulare sau „studiile de caz“, – regularități care se dovedesc că reprezintă *pattern*-uri sociale și culturale, adică forme sociale coerente și relativ stabile ale vieții muzicale. În spațiul de confluente socio-muzicale s-a conturat încă din sec. 19 o problematică specifică care s-a îmbogățit treptat. Încă din 1887 Georg Simmel considera muzica drept un model de *comunicare* interumană și ca o expresie a vieții sociale (deși în *Études psychologiques et ethnologiques sur la musique* nu disocia sociologia ca domeniu autonom). Tot așa avea să interpreteze mai târziu fenomenul socio-muzical și J.-M. Goyan în *L'art du point de vue sociologique*, precum și Pitirim Sorokin cu analizele sale asupra variațiilor stilistice în spațiu și timp sau a

interconștientărilor ce se produc între procesele socio-culturale și formele sau expesiile creațiilor artistice. O analiză a *comportamentului muzical* întreprinde Max Weber în studiul său *Les bases rationnelles et sociologiques de la musique* (1921), din care nu lipsește și perspectiva istorisită prin comparațiile între asemenea comportamente artistice ale comunităților. Weber încearcă o argumentare causală a condiționării sociologice (economice și morale chiar) a vieții muzicale, a formelor pe care le îmbracă discursul muzical. În spiritul analizei raționaliste el folosește chiar calculul logico-matematic, sporind interesul ulterior pentru rigoare științifică în cercetarea sociologică fără a neglija însă, prin analiza comprehensivă, singularitatea fenomenelor muzicale. Desigur că, în contextul socio-cultural pe care l-am numit *formele vieții muzicale*, un rol deosebit revine experienței muzicale sau modalităților de *trăire* socialmente perceptibile, a operelor muzicale, în toată varietatea formelor, genurilor și simbolurilor pe care le comunică. În acest sens considerăm remarcabile lucrările de sinteză ale lui Alphons Silbermann (*Introduction à une sociologie de la musique*, 1955 și *The sociology of music*, 1963) folosit și în redactarea acestui articol. El socotește că s. aduce în centrul investigațiilor sale omul ca „ființă socio-artistică“ având la baza acestei relații „trăirea artistică“ prin care se creează „câmpul acțiunii culturale“ sau determinanțele sociale ale „percepției estetice“ după Pierre Bourdieu. În timp ce sociologia muzicii și a culturii în general se îndreaptă spre *cercetarea empirică* a acestor fenomene nu puține au fost tendințele spre o *sociologie speculativă*, de esență filosofică, care continuă, fie tradiția hegeliană și marxistă printre altele, de absolutizare a universului uman și social, fie resurecția experienței individuale, a proscrisului și alienării, ca în scrierile filosofilor critici din Școala de la Frankfurt, printre care Th. Adorno, Marcuse sau Ghelen. În concepția lui A. Silbermann, s. (ca și a artei) ar trebui să urmărească trei scopuri principale: (a) evidențierea caracterului dinamic al fenomenului social al artei în variatele sale forme de expresie; (b) elaborarea unei înțelegeri universal inteligibile asupra devenirii vieții artistice, a transformărilor ei prezente și viitoare; (c) formularea unor legi care să permită premoniția și consecințele devenirii fenomenului social al artei. Propunem, în cele ce urmează, o interpretare din perspectiva *sociologiei comunicaționale* a fenomenului cultural, cu aplicație la viața muzicală, considerându-se că

subsistemele avute în vedere se află în interrelații complexe, între acestea și sistemul orânduirii sociale (globale). 1. *Nivelul elaborării și producției de „opere” muzicale* în care distingem: a) *statutul socio-profesional al creatorilor*, compozitori și interpreți, anonimi, amatori, profesioniști; formarea, șansele afirmării artistice și recunoașterea lor socială; libertate și angajare artistică în creație; b) *sociologia operei muzicale*, condiționările social-istorice ale apariției și evaluarea semnificațiilor sociale ale conținutului; apariția și afirmarea genurilor (I) muzicale, tendințelor, școlilor și curentelor în expresia și formele discursului muzical; tradiție și inovare; dezvoltarea materiei sonore; muzica și textul literar, dansul\* filmul etc.); c) *producătorii individuali sau colectivi* care transpun operele muzicale în structuri de comunicare socială prin editare, discuri\*, benzi audio și video, publicații de specialitate, transmisii radiotelevizate și întreaga viață a spectacolului muzical (regizori, impresariat, concursuri, festivaluri etc.); dezvoltarea tehnologiei muzicale de la instr. la mijloacele electronoacustice; montările producțiilor muzicale. 2. *Mediul socio-cultural instituționalizat* reprezentând experiența unei comunități condensată în instituții, norme și alte mecanisme de filtraj, orientare și control social a vieții muzicale printre care: a) *instituții profesionale* (Uniuni și sindicate); b) *instituții de coordonare a politicii culturale*, de orientare, finanțare și gestiune; c) *critica de specialitate* și statutul ei social; d) *instituții de difuzare a operelor* și producțiilor muzicale, societăți filarmonice, organisme de impresariat și marketing, societăți și rețele radio-TV, discotecii\*, biblioteci de specialitate, case de înregistrări și edituri, magazine etc.); e) *organisme de învățământ\** muzical și de cercetare științifică; f) *nivelul de organizare al comunității* sociale, gradul de omogenitate culturală, muzica și clasele sociale, structura socială a timpului liber, accesibilitatea culturală, conștiința tradițiilor cultural-muzicale și rolul social-politic al vieții muzicale, dezvoltarea socială a celorlalte forme de viață artistică și spirituală, modele informale ale vieții muzicale (audiții private, circulația imprimărilor ș.a.), structurile noului environ sonor, vibrații, poluare și securitate sonoră colectivă, economia vieții muzicale; orașele muzicale; spații și arhitectura destinată muzicii. 3. *Nivelul receptanței muzicale* are profunde implicații socio-culturale, relația muzică-publicuri devenind esențială. Receptarea muzicii are *motivații*

diferite și presupune *comportamente* variate după cum este investigată la nivelul indivizilor, a microgrupurilor sau a comunităților mari, a celor etnice, a maselor; după natura intercomunicării acestora; după sistemul de referință axiologică și culturală al fiecărui nivel, sistem necesar valorizării, selectării și asimilării creației muzicale. Formarea publicurilor și dinamica transformării acestora prin reevaluarea apartenenței, a gusturilor, a prestigiului social, a formelor de evaziune sau contestație, a rolului liderilor de opinie, a noilor mitologii muzicale; evoluția limbajului, clișeului vestimentar, ritmicității și armoniei odată cu tehnologizarea spectacolului muzical; individualizare și masificare în receptarea muzicală; formarea publicurilor în funcție de vârstă, de genuri ale muzicii, de instituții, de programele mijloacelor de difuzare în masă etc. Există și alte puncte de vedere în ce privește problematica specifică a sociologiei muzicii dar pentru a nu fi confundate cu cele ale filozofiei culturii sau ale muzicologiei și esteticii, trebuie avut în vedere metodele, tehnicile de investigare și prelucrare a datelor, precum și specificul sociologic al interpretării rezultatelor. De exemplu, Ivo Supčić, în *Musique et Société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, 1971, prezintă o tematică dezvoltată și un program de investigație sociologică în acest domeniu. *Pluralismul culturilor muzicale* necesită nu numai cercetări în direcția stabilirii *identității lor socio-culturale* dar și a *legitimității* diverselor forme ale vieții muzicale, compararea și *intercomunicarea* dintre ele. Și formele istorice ale vieții muzicale constituie un domeniu de investigare sociologică pe baze documentare dintr-o perspectivă inconfundabilă față de cea istorică propriu-zisă. *Psihologia\* muzicii* s-a afirmat însă, cu precădere, în procesul de transmitere și receptare a mesajelor muzicale în cadrul mijloacelor de comunicare în masă și a influențelor exercitate de difuzarea lor în grupurile mici, în comportamentul și interrelațiile celor care alcătuiesc microgrupul (3 până la 20 și chiar mai multe persoane, cum ar fi grupul familial, de prieteni sau colegi, de club sau de formație muzicală restrânsă ș.a.). *Metodele și tehnicile științifice* la care recurge investigarea sociologică sunt multiple mai cu seamă în direcția *cercetării empirice*, a investigațiilor *directe* efectuate chiar în câmpul de evenimente muzicale ce interesează (sunt posibile și cercetări indirecte sau *secundare* atunci când apelăm la *sursele documentare* sau la informațiile din *băncile de date* provenite din

alte cercetări întreprinse). Aplicarea metodelor riguroase solicită participarea sau îndrumarea cercetărilor de către *persoane specializate*. În domeniul muzicii este recomandabil ca sociologul să cunoască problemele muzicale și să colaboreze cu specialiștii din acest domeniu. *Alegerea temelor* de studiu și stabilirea aspectelor specific sociologice devine o preocupare esențială din care decurge și cadrul sau *eșantionul* ce urmează a fi investigat cât și stabilirea căilor de analiză. *Stabilirea eşantioanelor* se face pe baza calculului *statistic* (nu orice segment de public poate forma un eşantion care să ofere date pertinente studiului). Se pot stabili și arii mai întinse în care se pot efectua *monografiile sociologice*, metodă folosită mult de etnomuzicologi și de antropologia culturală. Este recomandabil ca o investigație sociologică să fie precedată de o cunoaștere suficientă a problemelor pe care fenomenele sau colectivitățile studiate le ridică așa după cum, înaintea efectuării cercetării propriu-zise, este necesară *pretestarea instrumentelor* de observație sau de anchetă ce le vom folosi pentru a stabili o maximă adecvare a lor la specificul fenomenelor. De asemenea, abordarea unei cercetări socio-muzicale presupune adoptarea unei metodologii prin care se stabilește obiectivul cercetării, se formulează temele principale ale analizei (caracteristici și dimensiuni), se formulează întrebările pentru interviu, sau pentru chestionar sau chiar pentru observația directă (prin participare sau nu) astfel încât culegerea datelor despre fenomen, fie pe un caz, câteva cazuri sau pe eşantioane, să poată fi apoi prelucrate după reguli care cer ca datele să fie compatibile cu descrierea, măsurarea sau interpretarea, cauzală sau nu, a obiectului studiat. Desigur că există diferențe importante pentru cercetare, între caracteristicile ce pot fi descrise cantitativ și între opiniile sau chiar atitudinile și aspirațiile declarate și care vor necesita metode adecvate (scale de atitudine, analiza spațiilor de atribute, analize multivariate, a structurilor latente, analiza de conținut, factorială, de varianță etc.). Sociologia folosește și analiza de sistem, analize structural-funcționale sau chiar analize prin modelizare (aplicarea metodelor matematice și probabilistice). Metoda chestionarului pe cât pare de facilă pe atât este de riguroasă în condițiile pe care le cere în folosirea ei. ■ *Sociologia muzicii în România* nu are o prea bogată tradiție. Putem spune că cercetările mai vechi și mai noi asupra folclorului\* muzical și etnomuzicologia așa cum a fost aplicată de C. Brăiloiu și G. Breazul

(încurajat de Școala sociologică de la București) constituie un filon de reală valoare pentru cercetarea sociologică cu care uneori se și confundă. De asemenea, studiile mai recente de *etnocorelogie* (dansurile naționale) se conjugă fericit cu cele de muzică. După ultimul război mondial s-au întreprins studii sociologice de teren în cadrul unor centre de specialitate, de regulă în domeniul culturii și al culturii de masă, al istoriei artelor și esteticii. Rezultatele multor investigații există ca rapoarte de cercetare nepublicate sau comunicări științifice. Amintim printre specialiști pe: M. Voicana, Lucia-Monica Alexandrescu, Elena Zottoviceanu, V. Popescu-Deveselu, P. Câmpeanu, P. Caravia, M. Lunca, C. Schifirneț, H. Culea, Clemansa-Liliana Firca, Speranța Rădulescu, D.-D. Georgescu, Ghizela Sulișteanu, N. Tertulian, M. Caloianu, Ș. Steriade.

*Bibliogr.*: Simmel, G., *Études psychologiques et ethnologiques sur la musique*, în: Zeitschrift für Völkerpsychologie, vol. 13, 1887; Combaricu, J. *La musique, ses lois, ses évolutions*, Paris, 1907; Sorokine, Piürin, *Society, Culture and Personality*, New York, 1912; Weber, M., *Les bases rationnelles et sociologiques de la musique*, în: *Economie et société*, 1925; Lalo, Ch., *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, 1939; Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, 1949; același, *Einleitung in die Musiksoziologie*, 1962; Belvianes, M., *Sociologie de la musique*, Paris, 1951; Brelet, Gisèle, *L'interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale*, 2 vol., Paris, 1951; Silberman, A., *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris, 1955; Farnsworth, P.R., *The Social Spysychology of Musik*, New York, 1958; Engel, H., *Musik und Gesellschaft*, Berlin, 1960; Bonnop, R., *Sociologie de la musique*, în: *Traité de sociologie* (coord. E. Gurvitch), Paris, vol. II, 1960; Brăiloiu C., *Opere*, vol. I, Buc., 1967; Siohan, R., *Histoire du public musical*, Lausanne, 1967; Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, Buc., vol. I, 1968; vol. IV, 1977; Karlensicky, Vl., *Enquête sur la musicalité contemporaine*, Praga, 1964; 1968; Caravia, P., *Cultura ca problemă informațională*, în vol.: *Psihosociologia culturii de masă* (coord. Tr. Hrcsni), Buc., 1968; același și colab., *Cercetări comparative privind influența acțiunii cultural-educative [...] asupra populației active din Municipiul Buc.*, Laboratorul de sociologie urbană, Raport de cercetare nr. 8586/1972-1974; același, *Interesul pentru festivalurile de artă și spectacolele de masă*, în: *Astra*, nr. 5/1973; același, *La culture et le public*, în: *Revue Roumaine*, nr. 5, 1979; același, *Dimensiunile sociale ale vieții muzicale*, în: *Rev. Muz.* 8, 1980; același, *Sociologia formelor vieții muzicale*, în: *Rev. Muz.* 3, 1981; P. Caravia (coord.), M. Luncă și colab.: *Comunicarea interumană și implicațiile ei asupra*



vieții sociale în cadrul urban, Buc., Labor. etc. Raport de cercet. nr. 3917/1974–1975; Rumbelon, A.S., *Music and Groups: an Interactionist Approach to the Sociology of Music*, Teză de doctorat, la Minnesota University, 1969; Supicic, Ivo, *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, 1971; Voicana, M., *Spre o sociologie a muzicii*, în: Viitorul social, nr. 2, 1972; același, *Premisele sociologiei muzicii*, în: Rev. Muz., nr. 9, 1974; De Clerq, J., *Le public de concerts à Bruxelles*, în: IRASM, Zagreb, nr. 1/1972; Câmpeanu, P., *Radioteleviziune, public*, Buc., 1972; Beaud, P. și Willner, A., *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Paris, 1973; Moles, A., *Sociodinamica culturii*, trad. rom., Buc., 1974; Beaud, P., *Musiques, masses, minorités, marginaux*, în: IRASM, nr. 1/1974; Natticz, J.-J., *Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales*, în: IRASM, nr. 1/1974; Stahl, H.H., *Teoria și practica instituțiilor sociale*, Buc., vol. I–II, 1974–75; Firca, Clemansa și Firca, Gh., *Teze și concepte în cercetarea sociologică muzicală actuală*, în: SM, vol. XII, Buc., 1976; Attali, J., *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, 1977; Tertulian, N., *Theodor W. Adorno – filosof și sociolog al artei*, în vol.: *Experiență, artă, gândire*, Buc., 1977; același, *Contribuții contemporane la sociologia muzicii*, în vol.: *Perspective contemporane*, Buc., 1981; Schifirneț, C., *Comportament și opțiuni culturale ale tinerilor. Raport de cercetare* (Centrul de cercetări pentru problemele tineretului), Buc., 1981; Nicolau, Irina și Rădulescu, Speranța, *Considérations critique sur le spectacle du folklore contemporain*, în: RRHA/TMC 18, 1981, republ. în vol. *Seimeiotiki kai koinonia*, Tesseloniki, 1989; *Revue Internationale des sciences sociales* (Les arts dans la société), UNESCO, 4/1968; *Muzica și publicul*, vol. coord. de Mircea Voicana, Lucia M. Alexandrescu, Vladimir Popescu-Deveselu; *Texte zur Musiksoziologie* (coord. Tibor Kneif), Köln, 1975; *Musique et société*, UNESCO, nr. 1, vol. 1, 9173 (din cuprins: *Son, environnement et communication; La nouvelle communauté musicale; La musique dans la société contemporaine; Musique, sociologie, technologie*). (Pa.C.)

**soggetto** (cuv. it., „subiect“) v. **andamento**; **fugă**; **subiect**; **temă**.

**sol** (în solmizație\*), a cincea silabă a hexacordului\* (în sensul lui *g\**, *c\** sau *d\**); denumirea celei de-a cincea trepte\* a gamei\* în limbile romanice (echivalentul lui *g\** din limbile germanice). (A.J.)

**Solesmes, școala de la ~**, important centru de cercetări muzicologice, constituit în cadrul mănăstirii Ordinul Benedictinilor din Solesmes (mică localitate din apropierea orașului fr. Le

Mans), a cărei activitate, desfășurată în a doua jumătate a sec. 19 și începutul sec. 20, are drept scop restaurarea cântului gregorian\* în forma sa originală. În rândurile primei generații de călugări care abordează studiul comparat al manuscriselor datând din sec. 9–10 se distinge Dom Joseph Pothier, care alcătuiește, între anii 1860 și 1868, o primă copie a *Gradualului* (2) gregorian și editează, în continuare, un însemnat număr de culegeri de texte literar-muzicale necesare oficerii slujbelor bis. cat. (ex. *Liber Gradualis* în 1883; *Imnarul* N 1885; *Liber Antifonarius* în 1891 etc.). Dom Pothier publică în 1880 studiul de referință intitulat *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* în care determină reguli pentru citirea și interpretarea vechilor neume (v. notație (III)), relevă faptul că ritmul „*liber*“ propriu *cantus planus*\*-ului (numit în ev. med. *ritm al prozei*) este subordonat textului literar, fără a cuprinde unități fixe de durată\* și fondează o nouă disciplină muzicologică: paleografia muzicală. A doua etapă în activitatea școlii este marcată de editarea – începând cu anul 1888 – a publicației *La Paléographie musicale*, sub conducerea lui Don André Mocquereau (unul dintre primii elevi ai lui Dom Joseph Pothier), publicație ce urmărea atât reproducerea – prin fototipie – a celor mai caracteristice manuscrise vechi cât și prezentarea metodei de descifrare a textelor publicate și comunicarea rezultatelor obținute de benedictini. Mocquereau elaborează o teorie proprie asupra ritmului cantilenei\* greg., bazată pe studiul atent al accentului\* lb. lat. și al consecințelor acestuia în plan muzical (în: *Études sur l'accent tonique latin et la psalmodie grégorienne; Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rythme grégorien* etc.). Încununarea eforturilor depuse de muzicologii din S. este reprezentată de publicarea unei *editio vaticana* a celor mai importante texte din serviciul bis. cat., restaurate într-o manieră care se dorește conformă izvoarelor autentice. În pofida criticilor aduse de cercetătorii moderni rezultatelor la care a ajuns școala din S., meritul ei constă în susținerea unei acțiuni ample de investigare științifică a textelor greg. elaborate în ev. med. timpuriu, de stabilire a unei concordanțe între scrierea neumatică și cea contemporană de revelare a existenței *ritmului liber* anterior celui *măsurat*,

de reliefare a semnificației artistice a *cantus planus-ului* (C.A.B.)

**solfegiere** (< it. *solfeggiare* „a solfegia“) citirea vocală a notelor\* muzicale pronunțând denumirea lor silabică, intonat sau simplu vorbit, în măsura\* indicată la cheia\* compoziției. Se practică uneori mixt, împreună cu vocaliza\*, pronunțând, în solfegii\*, numai vocale în pasajele formate din multe note rapide. S. a (sau *di*) *prima vista\**, intonarea în măsură a notelor muzicale ale unui solfegiu\* fără a-l fi cunoscut dinainte. Corespunde cu paralaghia din cântarea psaltică neobizantină (v. bizantină, muzică). Sin (înv.) *solfare*. (D.U.)

**solfegiu** (< it. *solfeggio* < it. *solfa* „note\* muzicale“) 1. Compoziție\* didactică creată pentru exerciții vocale de citire a muzicii și a notării ei prin dicteu\*. 2. Disciplină de bază pentru descifrarea melodiilor și pentru a dezvolta auzul și simțul frazării (2) în elementele sale esențiale (ritm\*, dinamică (1), culoare și stil\*), cu ajutorul solfegierii\*. Presupune o bună cunoaștere a teoriei\* generale a muzicii și cuprinde două părți: a) intonarea notelor pronunțând denumirile silabelor în măsură\* indicată la cheia\* sau numai scandând aceste denumiri, fără a le cânta, și b) dictarea muzicală (dicteul) și notarea respectivă, după auz. Se deosebește de vocaliza\*, care se execută pronunțând numai vocale, în general pe un număr mare de note. Există o vastă literatură cuprinzând s., compuse de specialiști vechi și moderni în învățământul cântului (N. Vaccai, P. Concone, G. Crescentini, F. Abt, G. Duprez, Luetgen, I. Dumitrescu ș.a.). (D.U.)

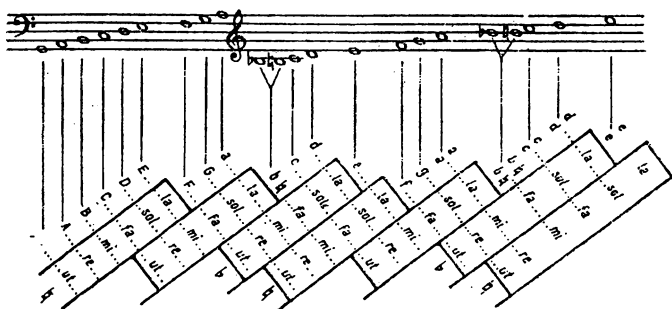
**solfiare** v. **solfegiere**.

**solist** (< it. *solista*), interpret vocal sau instrumental căruia i se încredințează *solo\**ul (partea solistică) în cuprinsul unei lucrări muzicale. S. poate cânta singur, așa cum arată însăși etimologia cuvântului, sau, mai des, poate fi însoțit de un acomp. (pian, orch. sau formație coral-instr.). În aceste cazuri s. se va detașa de rest prin calitățile proprii și importanța părții muzicale ce o susține. În operă\*, s. vocali li se încredințează roluri principale (de mai mare întindere), având de interpretat arii\* importante, cu pasajii de subliniată cantabilitate sau bravură. S. instrumentiști au în repertoriu piese de virtuozitate și concerte (2) în care calitățile lor sunt puse în valoare. V.: *solistic, caracter; cântăreț* (1); *voce* (1). (I. R.)

**solistic, caracter** ~, trăsătură distinctivă a unui fragment dintr-o lucrare muzicală, în care un singur interpret iese în prim plan față de restul ansamblului\*, prin virtuozitate\*, importanță expozitivă, tematică, melodică etc. V. *solo; solist*. (I.R.)

**solmizare (solmizație)** (fr. *solmisation*; it. *solmisazione*), sistem de solfegiere\* propriu, bazat pe 7 hexacorduri\* alăturate și utilizat de Guido d'Arezzo\* (Guido Aretinus) în cazul melodiilor care depășeau ambitusul (1) unui hexacord. Când melodia ajungea (ascendent) la ultima notă a unui hexacord și trebuia să continue, se făcea o mutație (2), adică se trecea în hexacordul alăturat în dreapta (v. fig.). Regula fixă era aceea ca semitonurile\* actuale *si-do* și *la-si bemol* să fie denumite și citite totdeauna *mi-fa*, acest semiton devenind un fel de „centru modulator“. În ex. de mai jos, primul rând reprezintă notele actuale, iar rândul al doilea pe cele corespunzătoare în s.:

do re mi fa sol la si bemol la sol fa.  
ut re mi fa sol mi fa mi sol fa.



Solmizare. Jos: tabloul sinoptic al celor 7 hexacorduri pe care se baza solmizarea, cu denumirea compusă a sunetelor. Sus: transcrierea sunetelor în notația actuală.

Aici se face o mutație din hexacordul natural în cel cu bemol (moale), căruia îi aparțin notele *mi-fa-mi* tipărite cu litere cursive. În ex. următor:

sol la si do re mi fa mi re mi re do si

ut re mi fa sol *mi fa mi* sol la sol fa mi

se face o mutație din hexacordul cu becar (dur) în cel natural. După mutație, melodia revine în ambitusul hexacordului inițial. Se observă în ambele exemple că după *sol* urmează (ascendent) *mi*. Din combinația acestor două silabe derivă și termenul de s. ■ Scara muzicală utilizată de Guido și în care se încadrau vocile (I) bărbaților și copiilor cuprindea 20 de sunete (Γ. A, B, ... d/d è/è), transcrise în notația actuală pe portativul din fig. Trebuie subliniat că cei doi *si bemol* nu sunt sunete cromatice în sensul actual (v. cromatism), ci sunete aparținând hexacordului cu bemol. De aceea, scara de pe portativ trebuie interpretată ca o suprapunere de două scări diferite: una cu 20 de sunete cu *si becar* și alta cu 20 de sunetele cu *si bemol*. În partea gravă a scării nu există *si bemol*, deoarece aici nu sunt posibile decât hexacordurile dur Γ-E și cel natural C-a. Pentru determinarea poziției ocupate pe scara înălțimilor (2), notele se citeau în s. cu numele compuse care rezultă de pe fig. Ex.: cei trei *do* de pe portativul nostru se citeau, de la grav spre acut, *C-fa-ut*, *c-sol-fa-ut* și *c-sol-fa*. Reiese clar că nu pentru a înlocui notația\* literală a introdus Guido silabele *ut*, *re*, *mi*,... Denumirile atât de complicate ale sunetelor („crucea și tortura învățăceilor“ după expresia unui scriitor din epocă) au fost folosite în lucrările teoretice până după începutul sec. 18, când au fost părăsite hexacordurile (prin adoptarea generală a octavei\*) și s., în favoarea solfegierii octavei (cu silabe în țările latine și cu litere în cele germano-engleze). Pentru ca discipolii să rețină ușor în memorie, hexacordurile și regulile s., Guido a stabilit metoda mnemotehnică cunoscută sub numele de *mână armonică\** (guidoniană). Este probabil că în stabilirea metodei sale de s. (expusă în lucrarea *Micrologus de disciplina artis musicae*), Guido s-a inspirat de la unitatea de solfegiere utilizată în antic. gr. Această unitate era un tetracord\* de tip dorian, pe care se aplicau silabele *te-to-ta-ti*. Ultimele două, *ta-ti*, desemnau totdeauna intervalul de semiton, în oricare alt tip de tetracord. Sin. *solifandi* (în lb. lat. medievală). V.: *gamă*; notație muzicală (III).

*Bibliogr.*: Lange, G., *Zur Geschichte der Solmisation*, în: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1900, p. 535 și urm.; Della Corta A. și Pannain, G., *Storia della musica*, 3 vol., Torino, 1936. (D.U.)

**solo** (cuv. it. „singur“), indicație în partitură\* ce desemnează detașarea solistică\* temporară a unui interpret vocal sau instrumentist dintr-o partidă (1). Revenirea solistului\* la partida comună se face prin *tutti* (2), *a due\**, *a tre* (1). V. și *divisi*.

**solz de pește**, pseudoinstrument (v. instrumente), pe care executanții îl introduc între buza de jos și partea inferioară a danturii, punându-l în vibrație prin coloana de aer a expirației. (L.B.).

**somata** (gr. *σώματα*, „trupuri“) (BIZ.) v. notație (IV).

**son I.** \* < sp. *son* sau *son montuno*) Dans popular al negrilor cubanezi, alcătuit din două secțiuni contrastante ritmic și agogic\* (refren\* și „*montuno*“), executat de către un solist\* vocal, grup coral și orch. cu componență tipic latino-amer.: tres, chitară\*, maracas\*, guiro\*, bongos\*, marimbafon\*. Dansul, atestat documentar încă din sec. 16, a cunoscut o rapidă răspândire începând de prin 1920. II. (< fr. *son*; germ. *Son*). Unitate de măsură pentru senzația subiectivă de intensitate sonoră. V. *bel*. (S.R.)

**sonagli** (**sonagliera**) (cuv. it.) v. clopoței.

**sonare** (cuv. it. „a cânta la un instrument“), verb care, spre deosebire de *cantare* (it. „a cânta“), indică execuția instrumentală a unei lucrări muzicale. Se află la originea termenului *sonata\**, care, în sec. 16-17, desemnează orice piesă destinată unuia sau mai multor instr. (C.A.B.)

**sonată** (> it. *sonata*). Inițial, spre sfârșitul sec. 16, s. desemna orice piesă muzicală „sunată“ (v. *sonare*) la instrumente, spre deosebire de *cantata\** destinată pentru a fi cântată de voci (1) umane. Denumirea de *toccata\** era rezervată pentru piesele afectate instr. cu claviatură\*; *canzona\** *da* (sau *a*) *sonar* este forma principală a muzicii instr. în sec. 16. Folosește, ca și ricercarul\* tehnica imitației\* polif. preluată din vechiul motet\*, dar are un conținut laic inspirat din chanson\*-ul fr. (*canzoni alla francese*). Exemple la A. Gabrielli, 1571. Se foloseau instr. de coarde, instr. de suflat din lemn sau din alamă. Forma era constituită din mai multe părți contrastante prin mișcare (2), măsură\* și scriitură, deseori variată\*, încheindu-se cu

o coda\*. La început, piesele nu erau de sine stătătoare ci reprezentau transcripții\* ale vechilor motete și madrigale\*. Regruparea vocilor (2) în partitură\* (v. intabulare\* < it. *intavolare*) se practica mai ales pentru orgă\* și cu unele aranjamente\*, pentru laută\* (v. tabulatură). La începutul sec. 17, s. instr. se împarte, după destinația ei, în *Sonata da chiesa* (s. „de biserică”) și *Sonata da camera* (s. „de cameră”). Prima este o urmare a canzonei și cuprinde patru părți: I *Grave* (omofonă\* sau cu imitații polif.); II *Allegro* (fugato\*); III *Andante* (omofonă, în măsură temară\*); IV *Allegro* sau *Presto* (fugato\* sau omofonă). Tonalitatea (2) este păstrată în mod unitar. Finalul (1) are deseori caracter de dans (gigă\*, menuet\* sau gavotă\*). Exemplele cele mai bine cristalizate le întâlnim la Corelli (op. 5, 1700), la Muffat, Couperin, Kuhnau. Cea de-a doua, *Sonata da camera* s-a identificat cu suita\* instr. (= partita\*). *Trio-S.* (echiv. it. *sonata à tre*) reprezintă un gen (1, 2) cameral specific (sec. 17) scris pentru două instr. (vl. sau instr. de suflat) cu *bas continuu\** (orgă\* sau clavecin\* ale căror voci (2) grave sunt întărite de o viola de gamba\*). Exemple remarcabile la G. Gabrieli, Salomon Rossi, Corelli ș.a. Spre sfârșitul sec. 17 deosebirea dintre *sonata da chiesa* și *sonata da camera* dispare și se ajunge la o cristalizare mai precisă a formei\* de s. ■ **S. monotematică.** Este o formă (II) ternară\* având următoarea schemă: o temă\* *A* este expusă în tonalitatea principală; după o scurtă amplificare, modulează (v. modulație) spre o tonalitate vecină (a dominantei\* sau paralela\*) ca, după bara (II, 4) de repetiție, să fie reexpusă în tonalitatea principală. Modelele exemplare inițiate de un Corelli au fost preluate și duse la împlinire de D. Scarlatti, Rameau, J.S. Bach și Händel. Cu începutul sec. 18, muzica de cameră\* pășește spre noi căi de afirmare: 1) se renunță la practica basului cifrat\*. Orga și clavecinul își vor găsi aplicații autonome, iar formațiile muzicii de cameră, devenite independente vor fi: trio (1) cu coarde, cvartetul (1) de coarde etc.; 2) nașterea unei literaturi muzicale pentru instr. solistice cu acomp. de pian (Trio (2), Cvartet (2), cvintet (2), cu pian); 3) pentru *Allegro*-ul de început forma de s. devine obligatorie. ■ **S. bi- (di-) tematică.** În jurul anului 1730 apar primele mărturii în organizarea distinctă a unei teme secundre (*B*) în cadrul formei de s., după următoarea schemă: prima temă (*A*) este urmată de o temă secundară (*B*), trasată la o tonalitate vecină (dominanta sau paralele) cu care se încheie expoziția\*

înainte de bara de repetiție. Urmează o scurtă dezvoltare (2) folosindu-se elementele tematice cele mai caracteristice, apoi se revine la tonalitatea principală în care se reexpun cele două teme. Asemenea specimene formale se găsesc în s. lui D. Scarlatti, Leclair, Ph. E. Bach, G. Chr. Wagenseil, în uvertura\* napolitană (A. Scarlatti) și în *Allegro*-ul de s. al simfoniilor\* *Școlii de la Mannheim\** (Johann Stamitz, Fr. Xaver Richter, Christian Cannabich, c. 1750). Totodată ciclul (I, 2) întreg al s. (respectiv simfoniei) se extinde la patru părți prin preluarea menuetului din suită. ■ Primii clasici îmbogățesc forma s. *bi-tematică* cu noi elemente de construcție, Haydn pe linia unui conținut stenic de sorginte pop., Mozart pe linia cantabilității diafane. Acela care îi va da configurația definitivă, exemplară pentru multă vreme înainte, este Beethoven. Caracteristici generale: potențarea expresiei muzicale prin individualizarea unei tematici pregnante ce atinge o culme a dinamicii în confruntarea antitetică din secțiunea dezvoltării\*; structura armonică și planul tonal capătă o semnificație deosebită pentru reliefaarea discursului muzical; tehnic instr. câștigă în prestanță prin tratarea ei complexă și îndrăzneță; suflul unei voințe unice străbate și călește întregul eșafodaj sonor conferindu-i direcționări precise și variate în formularea lor. Forma s. beethoveniene poate fi rezumată astfel: expunerea temei principale (*A*), uneori premergându-i o scurtă *introducere* (1) *lentă*; *punte\** spre tonalitatea grupului tematic secund ( $B_1, B_2, B_3$ ) După o ascensiune dinamică, această parte numită expoziție (1) se încheie cu o *fracză concluzivă* ( $B_3$ ) și un *grup de cadențe* (1) pe tonalitatea vecină pregătită de punte. Bara de repetiție dispare pe parcursul evoluției s. *Dezvoltarea\** reprezintă un spor dinamic folosindu-se tehnica drămuirii elementelor tematice din expoziție, prin progresii\*, imitații, suprapuneri polif. După ce se atinge un moment de maximă tensiune (*climax*) se revine la tonalitatea de bază în care se efectuează *repriza* (1). Grupul tematic secund reapare de astădată în albia tonalității principale. Înainte de încheiere, după o bruscă deviere tonală, are loc o a doua dezvoltare codală, mai scurtă, în regiunea tonalităților subdominante, îndepărtate. O *coda* încheie această dramaturgie sonoră, fixând prin cadențe tonalitatea de bază. În ultima fază a creației sale, Beethoven atinge stadiul unei mari economii a mijloacelor de expresie, pe linia scriiturii polif., izbutind să concentreze discursul muzical la esențial. Caracterul de

„scherzando“ din unele s. ale lui Haydn este preluat de Beethoven și durat în forma de scherzo\* care va înlocui vechiul menuet, depășit. ■ Forma de s. stă la baza întregului ciclu al s. instr., al genurilor (I, 1) muzicii de cameră (de la duo\* la dixtuor\*), simfoniei, concertului\* instr., precum și în configurarea uverturii și a poemului\* simfonic. Se aplică uneori și într-un ciclu de variațiuni (v. temă cu variațiuni) ca în *Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră* de César Franck. În unele cicluri instr. găsim forma de s. și în cadrul părții lente (*lied\*-s.*) ca în partea a II-a a S. op. 22 *în si bemol major* de Beethoven, sau în cadrul rondo\*-ului final (*rondo-s.*) ca în partea a II-a S. op. 90 *în mi minor* de același autor precum și ca formă de s. propriu-zisă ca în ultima parte a *Cvartetului* său op. 127, *în mi b major*. ■ S. după Beethoven. Romanticii preiau în general schema stabilită de marele clasic. Elanul lor năvalnic depășește, adeseori, rigoarea de construcție a s. beethoveniene (Schubert, Chopin, Schumann). Cel mai clasic dintre ei este Brahms. Toți se disting prin tematica lor avântată și sporul cromatic\* al unor armonii diferențiate. Tendința mai veche de a se folosi o temă centrală pentru toate părțile ciclului (la Corelli, Tartini, apoi la Beethoven, Liszt) își găsește concretizarea supremă în S. *pentru vioară și pian în la major* de César Franck (1886). Motivul\* ciclic îl găsim și în operele wagneriene precum și în multe S. ale sec. 20 (v. ciclic, principiu; monotematism). ■ S. în sec. 20, se caracterizează prin: concentrarea discursului muzical la esențial, cu mijloace de expresie economic dozate, dar puternic colorate prin lărgirea cadrului tonal-armonic și virtuozitatea\* tehnicii instr., caracterul expozitiv al tematicii în dauna tehnicii clasice de dezvoltare (Ex. Cvat. și S. de Debussy și Ravel), polif. liniară\* cu dese supraetajări bi- și politonale\* (Honegger, Milhaud, Hindemith), estomparea centrului tonal prin folosirea unor agenaje armonice complexe (S. Nr. 5-9 de Scriabin), eterofonia\* și polif. modală (v. mod (I)) mijloace specifice pentru structurarea materiei sonore (G. Enescu: S. a III-a pentru pian și vioară, Cvat. Nr. 2 și *Simfonia de cameră*). Echilibrul clasic al ciclului de s. (format, în general, din patru părți) este înlocuit cu o dramaturgie proprie (Hindemith, Bartók, Șostakovič); uneori reducerea ciclului la două sau la o singură parte, după modelul sonatei lisziene (Alban Berg: S. pentru pian op. 1 și Prokofiev S. a III-a pentru pian, op. 28). Stravinski își construiește *Octetul* (1923) pe trama unei teme cu variațiuni, tratate liber,

cu multă fantezie metrico-ritmică. Bartók folosește forma de arc în cvart. sale (nr. 4 și nr. 5): o acțiune centrală devine axa de simetrie în jurul căreia se grupează celelalte secțiuni cu corespondențe între ele. Suspendarea, prin sistemul dodecafonic\*, a raporturilor tonal-armonice clasice duce la înlocuirea formelor desfășurate, cu suprafețe sonore puternic irizate pînă la o minuțioasă polifonizare a vocilor instr. (Schönberg și parțial Alban Berg). În muzica serială\* (Webern), forma se topește în albia unor structuri în care exprimarea laconică (punctualistă\*) este determinată de coloritul angrenatului instr. (*Klangfarbenmelodie\**). Aspecte aleatorice (v. aleatorică, muzică) în construirea s. le găsim la Pierre Boulez (S. a III-a pentru pian = *Formant II*, 1957); lucrarea, ce cuprinde 5 secțiuni, poate să înceapă cu oricare din ele, iar forma în întregime ei este variabilă întrucât unele subsecțiuni sunt lăsate la liberă improvizație\* a interpretului. Și totuși, s. tradițională mai este viabilă prin conținutul mereu nou al inspirației din melosul și ritmica populară.

*Bibliogr.:* Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. II, p. I, Leipzig, 1907; Schering, A., *Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1923; Borrel, E. *La sonate*, Paris, 1951; Wörner, K.H., *Geschichte der Musik*, Göttingen, 1961; Erpf, H., *Form und Struktur*, Mainz, 1967; Stockmeier, W., *Musikalische Formprinzipien, Formenlehre*, Köln, 1967; Collaer, P., *Geschichte der modernen Musik*, Stuttgart, 1963; Dibelius, U., *Moderne Musik 1945-1965*, München, 1966; Berger, W.G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, București, 1965; *Encyclopédie de la musique, Fasquelle*, vol. I-III, Paris, 1961. (T.C.)

**sonata a tre** (cuv. it.) v. **sonată**.

**sonatină**. Denumirea de s. apare în sec. 17 desemnând o piesă ce se apropie în conținut de vechea suită\* de dansuri. În sec. următor, Telemann, Ph. Em. Bach, Georg Benda și alții publică s. având în prima parte o formă de sonată\* monotematică. Ulterior ia naștere o întreagă serie de s. cu scop didactic (Clementi, Kuhlau etc.). Ele sunt sonate în miniatură (pentru pian, vioară și pian etc.) cu un ciclu (I, 2) redus, de obicei, la trei părți și având o tehnică instr. facilă, la îndemâna începătorilor. R. Schumann a scris trei *Sonate pentru tineret* și una *pentru copii*. În jumătatea a doua a sec. 19 și începutul sec. următor, s. câștigă în prestanță (Max Reger, Ravel, Busoni, Roussel, Koechlin, Milhaud, Hindemith,

Bartók și, mai nou, Dutilleux). De astădată ea reprezintă o sonată concentrată la esențial, neținându-se seama de dificultățile tehnice. Este o apariție modernă care tinde să contrabalanseze lungimile uneori fastidioase ale sonatelor de factură romantică și postromantică. (T.C.)

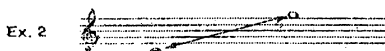
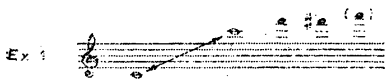
**song** (cuv. engl. [soŋ]) 1. (în muzica ușoară) Cântec. 2. (în jazz), denumire dată unei teme preluată din repertoriul muzicii ușoare comerciale, prin opoziție cu *blues*\* și temele preluate din folclorul negru tradițional. 3. Sunt cunoscute sub denumirea specifică de s. cântecele scrise de K. Weill, H. Eisler, P. Dessau ș.a. pentru lucrările dramatice ale lui B. Brecht. (R.G.)

**sonotecă**, secție aparținătoare unui laborator electroacustic (sau chiar unei fonotechi\*) unde sunt colectate și conservate sunete\* de proveniență diferită (naturale, preparate, electronice etc.). S. ușurează munca de căutare a sunetelor pentru relizarea unei compoziții (1) pe bandă magnetică. Ele au apărut odată cu înființarea laboratoarelor electroacustice și folosesc compozitorilor de muzică concretă\*, electronică\* sau „tape music“ cât și altor scopuri artistice sau de cercetare. (H.S.)

**sons harmoniques** (cuv. fr.) v. **armonice, sunete**.

**sopra** (cuv. it. „deasupra, sus“). În muzica pentru pian, în pasajele ce necesită încrucișarea (2) mâinilor, s. indică mâna care trebuie să treacă deasupra celeilalte. Ex.: *la mano sinistra* s. *la destra* „mâna stângă deasupra celei drepte“. ■ *Come s.*, ca mai sus, indicație, cu rol de abreviere\*, care arată că un pasaj muzical repetat trebuie interpretat în aceeași manieră ca la prima apariție. Opusul lui *sotto* (v. *sotto voce*). (B.C.)

**soprană** (> it. *sopra*), vocea care cântă deasupra celorlalte voci, după cum o indică termenul italian, fiind cea mai acută: 1. Voce (1) feminină, cu ambitus (1) între  $do_1$  și  $do_3$  (unele voci pot ajunge până la  $fa_3$ ,  $fa$   $diez_3$  și chiar până la  $la_3$ ). Această voce se clasifică după diferențe ale timbrului\* și posibilitățile tehnice vocale individuale în: s. *dramatică* (*spinto*), s. *lirică* și s. *de coloratură* (există și categorii intermediare ca s. *lirico-dramatică* sau s. *lirică și de coloratură*). 2. voce de copil, cu diapazonul (4) între  $do_1$  și  $sol_2$  (ex. 2). 3. Voce (2) întâia într-o structură armonicopolif. (în partida\* de cor sau instr.) care s-a „suprapus“ vocii inițial superioare, cea de alto\*. În



muzica veche, notarea vocii de s. se făcea în cheia\* *do* pe linia întâi a portativului\*, care se numea și *cheie de s.* Astăzi vocea de s. se notează în cheia *sol*. 4. Instr. muzical al cărui ambitus corespunde vocii de s. (1) (ex. fl. drept\*-s.; sax. s.). Notația prescurtată a termenului, în partituri, se face prin majuscula *S.* (M.M.)

**sopranist v. castrat**.

**sordino** (cuv. it. „surdină“), *con s.* sau *con sordini* (pl.), cu surdină\*. În muzica pentru pian, indicație tehnică pentru utilizarea pedalei (1) stângi. Sin. cu *una corda*\*. Indicație pentru aplicarea surdinei la instr. de coarde și arcuș sau la instr. de suflat din alamă. Revenirea se marchează prin indicația *senza s.*, „fără surdină“. (B.C.)

**Surdun** (cuv. germ.; it. *sordone*; fr. *sourdine*), instrument aerofon cu ancie\* dublă, cu 12 orificii și 2 clape, asemănător fagotului\*, răspândit în sec. 16–17. S-a confecționat în 5 mărimi, de la tipul discant (II) la contrabas. (W.D.)

**sorocul v. ardeleana** (1).

**sortisatio** (cuv. lat. „muzică întâmplătoare“) v. **aleatorism; compoziție** (2).

**sostenuto** (cuv. it. „susținut“ și „grav, rezervat“), indicație care a fost la origine sin. cu *tenuto*\*.

Ulterior a devenit o indicație de tempo (2) ce recomandă o mișcare rară și uniformă. Alături de unii alți termeni de mișcare, le adaugă o nuanță în plus către rar. Ex. *adagio* s., *andante* s. *Abrev.: sost.* (B.C.)

**sotto voce** (loc. it. „sub voce“), indicație dinamică\* și culoare care recomandă interpretarea unui pasaj cu voce (1) scăzută, surdă; mai puțin decât *mezza voce*\*. Termenul s-a extins din domeniul muzicii vocale, unde a fost utilizat inițial, și în cel al muzicii instr. (B.C.)

**soubasse** (fr.) v. **burdon** (II, 3).

**sourdine** (cuv. fr.) v. **Surdun**.



Surdun

**spațiu I.** Protecție imaginativă a proceselor muzicale în psihicul creatorului interpretului și al auditoriului. Abstract, deci inexistent în realitatea muzicii ca artă specific temporală, s. este totuși, la nivelul psihicului, un adjuvant al urmăririi și înțelegerii proceselor interioare ale acestei arte. Apariția notațiilor\* – în fond proiectări în plan ale unor situații de înălțime (2) și de durată ale sunetului – a stimulat imaginația creatorilor, a contribuit la ordonarea diverselor operații în sens „orizontal” și în sens „vertical” (dovadă împrumutul acestor adjective în limbajul teoretic-muzical), a conferit s. un anumit statut ontologic și practic. V. *distanțial, principiu, proporție (I); simetrie; secțiune de aur; stereofonie*. **II.** Parametru\* operațional, noțiune-pereche a timpului (II) la reprezentanții muzicii seriale\* (ex. la Boulez). (F.G.)

**spazzole** (cuv. it.) v. **mături**.

**spectacol total** v. **sincretism**.

**spectrală, muzică** ~, orientare a muzicii celei de a doua jumătăți a sec. 20 ce-și propune explorarea interiorității sunetului prin revalorificarea înnoitoare a rezonanței sale naturale. Asimilabilă atât mișcărilor de avangardă (v. modernă, muzică) cât și celor recuperatoare ale unor sonorități și modele arhetipale, **m.s.** (asociată cu sintagme ca „muzică panconsonantică” sau „hiper-armonică”) poate fi considerată un pas către recăștigarea *naturalității*, ca dimensiune a artei sonore. Apare la sfârșitul anilor '60 (1967-1968) în compozițiile unui grup de creatori români (Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, *Iluminații, Concentric*) simultan și, într-un fel, într-o relație de similaritate a preocupărilor cu nașterea și lansarea lucrării *Stimmung* a lui K.-H. Stockhausen. În muzica românească, ideea lucrului în sunet creează o emulație puternică, compozitorii căutând și descoperind modalități personale și unele dintre ele originale, de exploatare a spectrului armonicelor naturale (v. armonice, sunete). Horațiu Rădulescu și Iancu Dumitrescu lansează și folosesc tehnica „eliberării armonicelor” printr-o acționare neconvențională sau o preparare a instr., în intenția de a capta o parte din forța originară, magică, primordială a sunetului. Este vizată în aceste demersuri o reîntoarcere la sursele ancestrale, respectiv revelarea unei anumite aure sonore prin intermediul unui instrumentar de lucru propriu celor doi creatori: tehnica monocordului\*, cea acumatică (de ocultare a sursei

sonore), concepția fenomenologică asupra compoziției muzicale. Și alte generații de artiști români au urmat calea spectralității (unii dintre ei doar pentru un timp): Costin Cazaban, Călin Ioachimescu, Ana-Maria Avram, Fred Popovici, Liviu Dănceanu, aceasta fiind absorbită ca trăsătură distinctivă a unei importante fațete a muzicii românești. La Paris, la sfârșitul deceniului 7 al sec. 20, ia naștere grupul „Itinéraire” ce abordează deopotrivă **m.s.**, într-o manieră însă diferită, științistă, algoritmică. De asemenea, în anii '80, când muzica lui Giacinto Scelsi a fost descoperită și studiată, s-a recunoscut în el un important reprezentant – în felul său – al acestei orientări..Punte între un foarte îndepărtat trecut, prezent și viitor, **m.s.** este una dintre direcțiile ce-și afirmă astfel universalitatea și transtemporalitatea.

*Bibliogr.:* Rădulescu, H., *Sound Plasma – Music of the Future Sign*, München, 1973; Murail, T., *La révolution des sons complexes*, Darmstädter Beiträge, Schott, 1980; Rădulescu, H., *Musique de mes univers*, în: Silences, Paris, nr.1, 1985; Scelsi, G., *Son et musique*, Roma, 1981; Mäch, B. F., Poche, Chr., *La voix maintenant et ailleurs*, Paris, 1985; Tremblay, G., *Acoustique et forme chez Varèse*, în: La Revue Musicale, Paris, nr. 383-385, 1985; Messiaen, O., *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, 1986; Dufourt, H., *Musique spectrale*, în: Conséquences, Paris, nr. 8, 1986; Humbertclaude, E., *Le reflet d'une oreille – 20e siècle. Images de la musique française*, SACEM &Papiers, Paris, 1986; Idem, *Les modèles perceptuels par simulation instrumentale dans les oeuvres de Tristan Murail*, în: Dissonanz, Basel, nr. 13, 1987; Dufourt, H., *Hauteur et timbre*, în: Inharmonique, nr.3, IRCAM, Paris, 1988; Dumitrescu, Iancu, *Prefață la partitura lucrării Urso Mare*, Buc., 1988; revista *Entretemps*, nr.8/1989, Paris; Castanet, P. A., *Musiques spectrales: nature organique et matériaux sonores au 20<sup>e</sup> siècle*, în: Dissonanz, Basel, nr. 20, 1989; Rădulescu, H., *Interviu (cu Ruxandra Arzoio)* în: Rev. Muz., seric nouă, Buc. nr. 2/1992; Halbreich, H., Avram, Ana-Maria, *Roumanie, terre du neuvième ciel*, Buc., 1992; Popovici, F., *Consecințe ale fenomenului rezonanței naturale în teoria și practica muzicală contemporană*, în: SM, vol. XXI, Buc., 1992; Orcalli, A., *Fenomenologia della musica sperimentale*, Potenza, 1993; Weid, J.-N. von der, *La musique du XX<sup>e</sup> siècle („Musique spectrale”, „Radulescu”, „Murail”, „Grisey”, „Levinas”)*, Paris, 1997; Rădulescu, H., *Enter the sound*, în: Musica Falsa, Paris, nr. 4, iunie 1998; Castanet, P.A., *Un kaléidoscope fin de siècle* în: *Histoire de la musique Lارousse* en extenso, Paris, 1998. (I.A.)

**spiccato** (cuv. it. „izbitor, scurt, desprins“), specialitate a tehnicii de mână dreaptă, în care, pentru fiecare sunet, arcușul\* este aruncat, descriind un arc de cerc la care, coarda devine tangentă. Punctul de atingere creează sunete scurte, sprintene, folosite în rondouri\*, tarantele\*, în general în mișcări rapide (ex.). Se execută la mijlocul acuzului, iar în mișcări moderate sub mijloc. Se notează cu un punct\* deasupra notei sau cu indicația abrev. s. *spicc.* (G.M.)

Tempo di saltarella, ma non troppo vivo

W. Wieniawski  
Capriciu nr. 4, op. 18,

Spiccato

**spic de grâu v. mâniaoasă.**

**Spielbaryton** (cuv. germ.) v. **bariton (1).**

**spinetă v. clavicin.**

**spinetta v. clavicin**

**Spitzharfe** (cuv. germ.) v. **harfă.**

**spondeu** \* < gr. σπονδεῖος, din σπονδή, „libație“ (În prozodia antică), picior (1) metric format din două silabe lungi: – –. (A.M.)

**Sprechgesang** (cuv. germ. „cântare vorbită“). Noțiune pe cât de limitată ca sens în vocabularul tehnic al muzicii dodecafonice\* și postseriale (v. serială, muzică) (care o raportează exclusiv la propriul domeniu), pe atât de elastică în accepțiunile pe care i le conferă o teorie ce ține seama, pe de o parte, de imposibilitatea determinării exacte a raportului vorbire-cântare într-un debit vocal în care acestea se asimilează reciproc – așa cum se întâmplă prin excelență la Schönberg și emulii săi – iar pe de altă parte, de varietatea formelor de sintetizare a celor două modalități de tratare a vocii (1) în întreaga muzică a sec. 20. Este neîndoielnic, totodată, că etimologia cuvântului invită la interpretare, la speculații asupra raportului susmenționat, ceea ce vine de asemenea în sprijinul diversității de sensuri

acordate noțiunii de S. Aceeași etimologie a cuvântului aruncă însă o lumină asupra originii fenomenului: în complexul ideilor și acțiunilor reformatoare ce au vizat, în primele decenii ale acestui sec., declamația\* muzicală, S. s-a impus ca un concept operatoriu necesar numai atunci când întrepătrunderea pe plan structural dintre vorbire și muzică, dintre cuvântul rostit și cel cântat a devenit o cerință cvasi-generalizată – iar uneori chiar o situație de fapt – în creația vocală și mai ales în cea de operă\*;

or, departe de a se fi realizat unitar, această sinteză a fost încercată și înfăptuită pe căi sensibil diferite, prin soluții mai mult sau mai puțin organice de integrare a celor două; s-au configurat astfel, în chip firesc: 1. un sens larg al noțiunii – S. înțeles nu ca o modalitate anume ci ca un principiu de la care se revendică sau spre care converg acele tipuri de declamație muzicală în care apropierea de orbire este urmărită în mod expres. 2. un sens restrâns al aceleiași noțiuni – S. înțeles ca un tip aparte de declamație muzicală, anume cel obținut de A. Schönberg printr-o acțiune sintetizatoare radicală. Dintre tentativele de revitalizare a declamației muzicale, melodrama\*, reînviată în genurile dramatice mai ales de unii compozitori apuseni, a fost pusă câteodată sub semnul egalității cu S. Deși în principiu melodrama contravine dezideratului de organicitate al S. – prin desfășurarea pe planuri deosebite a vorbirii și a muzicii –, sinonimia lor poate fi admisă în situații de compromis, adică atunci când în melodramă ritmul vorbirii se identifică cu cel muzical (așa cum se întâmplă, de pildă, în unele opere de Paul Dessau – ex. 1). Gradul de întrepătrundere dintre vorbire și cântare crește desigur în proporție inversă cu gradul de precizie a înălțimilor (2) sunetului muzical. Tipul



de recitativ\* pe care Janáček îl deduce în chip expres și programatic din intonațiile vorbirii (*Sprachmelodik*) se păstrează totuși în limitele cântării propriu-zise întrucât sunetele constitutive se găsesc (cu minime excepții) în obișnuitele raporturi ton\*-

semiton\*. În schimb (urmărind fenomenul în același context de continuitate față de tradiții), o întrepătrundere categorică a declamației muzicale cu graiul vorbit se realizează la Enescu, mai întâi în oratoriul neterminat *Strigoii* (1916) (cf. C. Țăranu),

Ex. 1

Paul Dessau,  
Moderne Legende

Und vom an - dern En - de der Welt:

come sopra

Ex. 2

(♩ = 44 un poco rubato)

G. Enescu, Oedip, actul III

OEDIPE parle, librement

Voy - ez, Thé - bats, voy - ez!

Fl.  $\text{Fl.} \text{ } \sharp \text{ } \text{C}$   
Cl.  $\text{Cl.} \text{ } \text{C}$   
Cb. solo  $\text{Cb.} \text{ } \text{C}$

by *sotto voce*

Ce sont mes yeux qui cou - lent sur mes jou - es:

Fl.  $\text{Fl.} \text{ } \flat \text{ } \text{C}$   
Cl.  $\text{Cl.} \text{ } \flat \text{ } \text{C}$   
Cb.  $\text{Cb.} \text{ } \flat \text{ } \text{C}$

Mes yeux ne ver - ront plus mes malheurs ni mon cri - me!

apoi în *Oedip*, unde S. apare ca un rezultat al modelării înălțimilor muzicale (între altele și prin recurgera la sferturi de ton – v. microinterval) după intonațiile unei vorbiri teatrale de maximă acuitate psihică (actul III) (ex. 2). S. adoptat de Enescu din rațiuni pur dramaturgice se situează, după toate probabilitățile, în afara influenței celui schönbergian, diferențiindu-se de aceasta și prin maniera reprezentării sale grafice (în marcarea sa, Enescu folosește note asemănătoare cu acelea ale flageoletelor (1) artificiale). O egalitate efectivă de statut structural între vorbire și cântare se produce în atonalism\* și în muzica dodecafonică, în sensul că valorile fonice ale vorbirii sunt asimilate laolaltă și deopotrivă cu elementele și proprietățile sunetului muzical (cântat) în categoria *materialului sonor, operant în compoziție* (1). Rezultat al acestei omogenizări structurale a cântului și vorbirii, S., elaborat de Arnold Schönberg (în *Gurrelieder* – 1901,

*staccato* (cuv. it. „rupt, desprins, separat“), termen ce indică executarea detașată, separată, sacadată a sunetelor, ca și cum între fiecare ar exista o mică pauză\*. Se notează fie abrev.: *stacc.*, fie prin puncte\* puse deasupra notelor\*. S. poate fi executat de către vocea (1) umană și de către toate instr. În cânt s. se realizează prin închiderea glotei după fiecare sunet. Instr. de suflat realizează s. prin trei moduri de articulare\*: simplă (pronunțarea consoanei *t*), dublă (pronunțarea alternativă a consoanelor *t* și *k*, în succesiuni rapide) și triplă (pronunțarea consoanelor *tkt, tkt,...*). Fl. și trp. se pot folosi cu ușurință de toate cele trei articulații pentru s.; ob., cl., fag., sax. ș.a. folosesc în special prima articulație, iar cornul și trb., prima și a doua articulație. La pian\* s. se realizează prin atacul puternic al brațelor pe claviatură\* și printr-o digitație\* adecvată. Instr. de coarde\* realizează s.



Staccato

desăvârșit în *Pierrot lunaire* – 1912), este preluat apoi de ceilalți reprezentanți ai școlii dodecafonice (cu precădere de A. Berg) și de succesorii acestora. Noul tip de declamație muzicală este implicit un nou tip de emisiune vocală (v. voce (1)) deoarece în ciuda notării lor exacte pe portativ\*, sunetele constitutive ale S. au, în execuție, înălțimi aproximative (în contrast cu stricta lor determinare ritmică), fiind intonate la jumătatea drumului între sunetul cântat și cel vorbit. Această labilitate a intonației (1, 2) este totuși condiționată de respectarea, în mare, a calității intervalelor\*. Trecerea de la un sunet la altul se face prin portament\*, prin glissando\*. S. reprezintă astfel singura modalitate care introduce în contextul de ultradeterminare al serialismului liberul arbitru, relativizarea, elementul rubato\*. Pentru redarea grafică a sunetelor S. se folosesc în general note purtând deasupra o cruciuliță.

**svrdonica v. frula.**

**sruti (shruti) v. gamă; microinterval; temperare.**

**Stabat mater v. secvență (I, 1).**

prin viteza și intensitatea cu care arcușul\* este purtat pe corzi\* și oprit brusc. (M.M.)

**Stadtpeifer** (cuv. germ.) v. **menestrel.**

**Stahlstabspiel** (cuv. germ.) v. **joc de clopoței.**

**stanza** (cuv. it.), v. **baladă (1, 2).**

**stare** (a unui acord) v. **acord.**

**starină v. bilină.**

**steag v. cântecul bradului.**

**stenohorie v. oligocordie.**

**stereofonie** (< fr. *stéréophonie* < gr. *stereos* „solid“ și *phoné* „sunet, voce“) (FIZ.) În general, disciplină care se ocupă cu localizarea sunetelor\* în raport cu organul nostru receptor; în particular, tehnică electroacustică de reproducere spațială și de transmitere directă a sunetului care creează ascultătorului senzația de relief acustic (perspectivă sonoră), dându-i impresia că aude emisia sunetului din punctul (eventual mobil) în care se produce efectiv. În cazul audiției directe în sală, s. se realizează prin patru canale electroacustice, care încep cu microfoanele\* instalate deasupra scenei și

se termină cu difuzoarele\* orientate spre public. Ascultătorul poate astfel localiza sursa emitentă: un instr. muzical plasat în stânga sălii este auzit din locul său, iar deplasarea pe scenă a unui cântăreț este percepută ca atare. În cazul sunetului înregistrat (pe disc\*, bandă (III) de magnetofon\* sau pe film cinematografic) se folosește tehnica s. cu două canale. Senzația de directivitate a sunetului se obține cu ajutorul a două difuzoare care emit simultan același sunet, dar cu intensități\* puțin deosebite. Ascultătorul are impresia că aude sunetul din direcția în care este mai intens. Sala Palatului României a fost înzestrată încă de la construcție (1960) cu instalații s. de înaltă tehnicitate. (D.U.) ■ În tehnica mai nouă a apărut s. „spațială” care se realizează din, cel puțin, patru direcții în așa fel încât, la redare, ascultătorul să aibă impresia că se află în mijlocul surselor sonore. Acest tip de s. sugerează spațiul sonor muzical, atribuind muzicii spațialitate și în redare și nu doar la nivel abstract (în cazul muzicii notate – la nivel de partitură\*). Au apărut, astfel, lucrări, mai ales în muzica electronică\*, ce urmăresc în mod special dimensiunea spațială a artei sonore. Desigur că în principiu, orice muzică poate fi înregistrată și redată prin s., dar perfecționarea tehnicii s. a dus la realizarea unor compoziții (1) care vizează tocmai aspectul stereo. De asemenea principiul s. s-a extins în concepția componistică devenind un procedeu independent de tehnica redării sau captării stereo cu aparate. S. se realizează „pe viu”, prin dispunerea instrumentiștilor în spațiu (stângadrea, în triunghi, în careu, circular etc.). Mai mult, ordinea instr. în partitură este dată de grupele care creează (așezate pe scenă sau în sală) s. În acest sens sunt cunoscute compoziții de mare efect (stereo) semnate de compozitori ca Stockhausen (*Gruppen für drei Orchester*), Xenakis (*Terretektorh*), sau în muzica românească A. Stroe (*Arcade* – în care se realizează o omniprezență sonoră), M. Istrate (*Concert pentru două orch. stereofonice*) etc. procedeu prin care un difuzor redă sunetele înalte, iar celălalt pe cele joase este s. artificială (pseudostereofonie), din ce în ce mai rar utilizată în redarea muzicii. (H.Ș.)

*Bibliogr.*: Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; Necșulea, A., *Sunetul în noua Sală a Palatului R.P.R.* în: Știință și tehnică, nr. 6, iun. 1960; același, *Acustica clădirilor*, Buc., 1961.

**stih** (BIZ.), (< gr. στίχος, [*stihos*], „rând”), verset scurt, luat din psalmi\* sau din alte cărți ale Vechiului și Noului Testament, cântat recitativ\* și servind ca introducere stihirei\* sau unor cântări de stil\* irmologic sau stihiraric. (S.B.B.)

**stihiraric, stil** ~ (BIZ.) v. **eh; stil**.

**stihiră** (BIZ.) (> gr. τὸ στιχηρόν, din adj. στιχηρόν, ἄ, ὄν, „privitor la versete, stihuri”), strofă precedată de un stih\*, care se cântă – în stil\* irmologic sau stihiraric – la vecernie\* (la „Doamne strigat-am” și la Stihovăna), la utrenie\* (la Sedelne\* și la Laude), la liturghie\* (la „Fericiri”) și în rânduiala unora dintre taine și ierurgii. După conținut, s. sunt: „ale Învierii”, „ale Crucii și Învierii”, ale „Născătoareii”, ale „Crucii și Născătoareii”, „ale martirilor” sau „martirice”, „dogmatice”, „ale Sf. Treimi”, „de pocăință și umilință”, ș.a. Cele mai vechi stihiri (trepere) datează din sec. 5–6, compuse de Anatolie Imnografic (sec. 5), Roman Melodul („Dulce-Cântărețul”, sec. 6), Vizantie (Byzantinos), Ciprian, Andrei Cyrrus (persul) ș.a. (S.B.B.)

**stihovăna**, partea a doua a vecerniei\*, intercalată între ectenia\* „Să plinim” și rugăciunea „Acum slobozește”. Este alcătuită din stihiri\*, „slavă”, „Și acum *Bogorodicina*”. *Apostihurile* sau *stihurile* sunt numite „Stihiri ale Stihovănei” (στιχηρά τοῦ στίχου sau ἀπόστιχα) pentru că *stihurile* care le preced sunt diferite – în funcție de ziua sau sărbătoarea respectivă – și nu fixe și precis determinate, ca acelea de la kekragarii\*, laude etc. (S.B.B.)

**stil**, categorie estetică care se definește în creațiile unei culturi, unei epoci, unei grupări de creatori sau unui artis. reprezentativ prin adoptarea consecventă a anumitor soluții sau configurații structurale; specificitatea trăsăturilor ce conferă un aspect distinct, personalizat, producțiilor respective se explică prin acordul cu o anumită viziune asupra valorilor lumii înconjurătoare, cu necesitatea de a evoca într-o anumită proporție dincolo de finalitatea proprie obiectului sau actului întreprins. S. își datorează astfel fizionomia echilibrului ce se naște între sensul prospectiv al căutării soluțiilor tehnice, ingenioase, eficiente și sensul retrospectiv al evocării unor practici consacrate, al integrării funcției obiectului într-o ierarhie mai cuprinzătoare a valorilor. Categoria s. nu aparține de aceea numai universului artelor ci poate fi aplicată oricărui

domeniul al creativității. „Același stil – scria Lucian Blaga – se constată pe tărâmul cunoașterii ca și în etica sau în întocmirile sociale. Stilul este tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii (...) stilurile au în succesiunea lor temporală o dialectică istorică întocmai ca și perioadele culturale ale căror expresii sunt, trădându-și prin aceasta originea anestetică“. În arta muzicală, categoriile limbajului ele înșile simptomatice pentru o anume funcționalitate expresivă, devin rând pe rând repere pentru caracterizarea s. Dacă în vechea cultură elină, ca de-altfel și în cea hindusă, expresia melodică codificată în formule (I–II) ritmico-melodice este cea care dă naștere unor tipare modale purtând denumiri generice ca, dorian, frigian [v. mod (I, 1)] etc. în sensul de s. sau dialecte muzicale cu un ethos\* precizat, în epoca postrenascentistă emanciparea meșteșugului componistic [v. compoziție (2)] și a personalității creatorului face ca amprenta s. să rezulte dintr-o anume „maniera di comporre“ (Zarlino, 1558) ca și din finalitatea atribuită actului componistic. Athanasius Kircher (1650) distinge astfel opt stiluri (*ecclesiasticus, canonicus, moteticus, madrigalescus, phantasticus, melismaticus, choraicus, symphonicus*) care sunt rezultatul interacțiunii dintre convențiile de gen (I, 1) și maniera de tratare consacrată în practica epocii printr-o adevărată retorică muzicală [v. figură (2)]. Cum însă latura expresiei se cerea definită cu aceeași minuțiozitate, conceptul de s. se referă în egală măsură și la sferile acesteia în calitate de s. *dramatic, liric, patetic* etc. Exegeza muzicii se îmbogățește astfel cu o sumă de determinări ale s. generate de specificul facturii muzicale, în general, și a celei componistice în special (*concertant\*, improvizatoric\*, fugat\*, arioso\**; în muzica bizantină: *stihiric, papadic, irmologic*), de mijloacele de concretizare sonoră (*vocal\*, instrumental\**), de adoptarea unei anumite sintaxe\* (*monodic\*, polifonic\*, armonic\*, tonal\*, atonal\*, serial\** etc.) și care își găsesc confluența în conceptele mai generale ce definesc faze și orientări din istoria culturii și artelor [s. *renascentist* (v. Renaștere), *baroc\*, clasic\*, romantic\** ș.a.] ca și în cele care delimitează anumite curente (*impresionism\*, expresionism\*, constructivism* etc.). Transpus la problematica operei individuale, s. reflectă așadar o coordonare complexă, sistematică a nivelelor – de la alegerea materialului și până la modelarea lui în conformitate

cu totalitatea tendințelor ce se cer exprimate – și care se subordonează în ansamblu „legilor frumosului“ ale unității în diversitate. Ca noțiune estetic-muzicală, s. a fost utilizat inițial de către E. Hanslick (pentru care constituia o contrapondere a factorului formal) și definitiv atașat sistematiei muzicale de către H. Riemann și G. Adler. (Al.L.)

**stiller Zink** (cuv. germ.) v. **cornet**.

**stochastică, muzică** ~, muzică apărută ca o reacție necesară la limitele polifoniei\* serialismului\* integral și rezultată din introducerea noțiunii de probabilitate (care implică calculul combinatoriu). Polif. muzicii multiseriale (Boulez, Nono, Stockhausen) ajunsese la un punct când tehnica detaliului și perceperea lui deveneau contradictorii. Muzica era sesizată pe suprafețe tot mai mari. Trebuia astfel ales un alt sistem, mai potrivit, de structurare a fenomenului. În acest sens s-au afirmat două direcții: una care renunța la orice sistem de organizare introducând factorul *alea* (școala amer. care se impune cu muzica de tip aleatoriu\*); a doua care găsește un sistem de organizare propriu fenomenului global, unde multitudinea de sunete „crează un eveniment sonor pe planul ansamblului“ – după definiția lui Xenakis – compozitorul care a inițiat această cale. În cartea sa *Musiques formelles*, apărută în 1963, Xenakis expune respectiva teorie, pe care o aplică de altfel și în practică cu mult succes, realizând unele lucrări valoroase ca *Pithoprakta, Metastasis, Terretektorh* etc. El demonstrează că în fenomenele globale nu contează detaliul, ci media statistică de transformare a obiectelor sonore a stărilor izolate luate la un moment dat. De aici necesitatea introducerii principiilor matematice care nu servesc ca scop în sine, ci ca mijloc. Au fost astfel introduse noțiunile de calcul statistic. A luat naștere deci s. – bazată pe calculul matematic al probabilităților. Pornind de la determinismul statistic (sau stochastic), Xenakis ajunge în următoarele faze de cercetare a fenomenelor muzicale globale și la alte aplicații în muzică ale matematicii moderne. De exemplu, probabilitatea inegală în succesiune, care este asimilată cu orice producție umană, a fost aplicată muzicii prin teoria matematică a lanțurilor Markov (a rezultat „muzica markoviană“) sau cercetările matematice din domeniul jocurilor au născut strategia muzicală. De asemenea, logica simbolică a constituit un

instrument în determinarea muzicii simbolice, sau folosirea ordinatorului, un mijloc de a ușura calculul statistic (a rezultat, s. realizată la ordinator). Toate aceste aspecte au dus pe lângă apariția unui proces inedit de creație, și la metode de analiză\* a altor opere, aparținătoare chiar trecutului. (H.Ș.)

**stomp** (cuv. amer. [stamp]) 1. Formă primitivă, destinată în special pianului, făcând parte dintre cele din care s-a născut jazzul\*. 2. (Prin anii '20) piesă muzicală bine ritmată aparținând jazzului tradițional. Se caracterizează prin ritm accentuat și execuție în tempo (2) rapid. (M.B.)

**strambotto** (cuv. it.), formă poetică fixă răspândită în Italia în sec. 15–16, alcătuită din strofe de 8 versuri endecasilabice\* rimând conform schemei: *ab ab ab cc* (sau, mai rar, *ab, ab ab ab*). Muzica s. este scrisă pentru voce cu acomp. instr., structura melodico-armonică corespunzătoare primului cuplu de versuri fiind repetată pentru următoarele. A precedat forma madrigalului\*. Astfel de compoziții sunt incluse în culegerile de frottole\* publicate la începutul sec. 16 (*Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti* etc., 1505). Sin.: *Rispetto d'amore*. (C.A.B.)

**strană**, fiecare din cele două locuri din dreapta și stânga iconostasului, destinate în bis. ort. cântăreților (2). În s. dreaptă stă domesticul\* principal, iar, mai târziu (sec. 18) protopsaltul\*, iar în cea stângă, domesticul al doilea sau lampadarul\*. *Muzica de s.*, termen curent definind, după apariția muzicii corale în bis. ort., muzica bizantină\* tradițională, psaltică.

**stretta** (cuv. it. < *stretto* „precipitat“) 1. Procedeu polifonic\* cu culminație în dezvoltarea materialului tematic al fugii\* constând dintr-o imitație\* în canon (4). Echiv. germ. *Engführung* („conducere strânsă“). 2. Încheierea virtuoasă a unei arii\* sau piese instr., asociată unei grăbiri a tempo(2)-ului. (G. F.)

**stride** (cuv. engl. ['straid] (JAZZ), manieră pianistică la modă în anii '20; consta din marcarea cu mâna stângă a timpilor (1, 2) tari printr-un sunet (eventual dublat la octavă\*), în registrul (1) grav al instr. și, alternativ, a celor slabi, printr-un acord în registrul mediu. Generalizată la Harlem, de James P. Johnson, maniera s. a avut ca principali reprezentanți pe Willie Smith, Fats Waller, Earl Hines. Sin.: *boston; Harlem*. (M.B.)

**strigătură** (în folclorul\* românesc), specie muzical-poetică, în versuri improvizate (cu conținut umoristic și satiric, mai rar liric), scandată de către unii dansatori în timpul jocului (3). Are uneori funcție de comandă. Ritmul s. împrumută ritmul versului respectiv, vădind, prin acesta, o relativă autonomie față de ritmul muzical și de acela al pașilor. (G.F.)

**stringendo** (cuv. it. „strigând, grăbind“), indicație de tempo (2) care cere grăbirea mișcării. Abrv.: *string*. (B.C.)

**strofă** 1. (În folc. românesc). Perioadă\* muzicală, alcătuită dintr-un număr determinat de rânduri melodice\*, repetate în aceeași ordine. Ex. ABB este o s. alcătuită din trei rânduri melodice, care se repetă în aceeași ordine, până la terminarea textului poetic. Se cunosc mai multe tipuri de s.: binare, ternare etc., sau strofe de *tip primar* (un rând melodic repetat cu variații cadențiale sau în contur: AA<sub>v</sub>A<sub>c</sub> etc.), de *tip binar* (două rânduri melodice repetate sau nu: AB, ABB; AAB; AABB etc.), de *tip ternar* (ABC; AABC; AABBC etc.) etc. De remarcat că în aceeași schemă strofică pot fi turnate conținuturi variate. V. rondo 2. V. *tropar*.

*Bibliogr.*: Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Brăiloiu, C., *Le vers roumain populaire chanté*, Paris, 1954; același, *Despre bocetul de la Drăguș*, Buc., 1932. (E.C.)

**stromos v. conquie marine**.

**structură**, totalitate emergentă de obiecte\* sonore care tinde să se conserve. S. presupune o lege de compoziție internă. Asemeni naturii, și în muzică există diferite straturi structurale. Deosebim, la modul general, două zone: *micro-* și *macro-s*. Dacă în alte domenii delimitările între cele două nivele sunt stabilite, în muzică există păreri împărțite. La nivel microstructural s-ar produce organizarea morfologică, iar la nivel macrostructural cea sintactică (2), sau *micro-s*. țină de obiectul sonor (de natura lui), iar *macro-s*. țină de relațiile ce se stabilesc între obiecte. O altă delimitare ar fi numai la nivel sintactic: *micro-s*. înseamnă organizarea celor mai mici elemente sintactice (celula\*, motiv\*- etc.), iar *macro-s*. desemnează forma\* lucrării muzicale și articulațiile ei. Problema transformării s. este tot atât de complicată ca și în alte domenii. Xenakis a găsit legi obiective de transformare prin aplicarea

unor teorii matematice moderne la muzică. Se pare că soluția cea mai adevărată este folosirea gramaticilor generative și transformaționale care oferă trecerea de la simplu la complex, de la imanent la manifest (v. stohastică, muzică). Importante, atât în compoziție (1) cât și în muzicologie\*, rămân s. de adâncime (Chomsky) care oferă și miezul conținutului artistic. Depistarea acestor s. reprezintă un prim pas în aflarea mecanismului atât de complex al artei. Xenakis propune în muzică termenul de „s. afară de timp“ care sunt independente de orice realitate sonoră în sens de natură concretă (creație muzicală). Existența naturii abstracte este fundamentală pentru gândirea oricărui creator. Naturile concrete (oprele de artă) sunt mostre ale celei abstracte. De aceea, crearea unei s. în afara timpului în muzică constituie o bază de prim ordin în zămisirea lucrărilor muzicale. Pe lângă muzicile sec. nostru care vizează tocmai asemenea cercetare în interiorul artei sonore, există multe exemple de s. muzicale. Poate cea mai elocventă rămâne muzica lui J.S. Bach, ale cărei date au putut fi cu ușurință preluate de programele ordinatorilor. Deci unitatea stilistică bachiană nu este întâmplătoare! Cercetările actuale încearcă să depisteze s. și în muzici prolixice stilistic. Aici lucrurile se complică, bineînțeles faptele (rezultatele) dovedindu-se în favoarea gândurilor componistice unitare. V. analiză; semn. (H.Ș.)

**structură arhitectonică**, (în folc. românesc) mod de organizare a elementelor de expresie, după legi tradiționale, în cuprinsul discursului muzical. În cadrul întregului, al perioadei\* sau strofei\* muzicale, elementele de expresie sunt într-o strânsă interdependență, având fiecare o funcție precisă. S. reprezintă, de fapt, cristalizarea unor ansambluri elaborate și selecționate în funcție de conținut, prin tradiția limbajului muzical istoricește constituit, și se diferențiază pe genuri (1, 3). Elementele determinate pentru definirea s. sunt: dimensiunea versului (2) de care depinde dimensiunea rândului melodic\*, numărul, conținutul și maniera de grupare și repetare a rândurilor melodice, structura rândurilor melodice și tehnica lor de înrudire, locul cezurii\* principale, sistemul cadențial precum și alte elemente ritmico-melodice care apar în momentul interpretării sau care au deja caracter de permanentizare (refrene\*,

interjecții melodice interioare, stabile sau sporadice). În folc. românesc se disting două mari categorii de s.: S. liberă, improvizatorică (în care rândurile melodice nu sunt determinate și se repetă liber) și s. fixă, închisă, strofică (număr determinat de rânduri melodice, repetate în aceeași ordine). Se obișnuiește a se nota forma cu majuscule, urmate de litere mici pentru modificările suferite la repetare (v. rând melodic). Pentru o mai adâncită exprimare a s., se utilizează scheme complexe: (ex.: melodie care începe pe treapta 3 a scării și sfârșește pe treapta 1; cezură\* după primul rând; B începe cu subtonul\* și sfârșește pe treapta 3; repetarea rândului secund, care începe cu subton și sfârșește pe treapta 1 = (3) A1 (VIII) B3 (VII) Bc. În s. fixă se cunosc mai multe tipuri de strofe: cu un singur rând melodic repetat, la care se adaugă sau nu un refren; strofe de 2, 3, 4 rânduri melodice, diferite în conținut, care sunt repetate sau alternate variat, în funcție de gen, de conținut și epocă istorică. Sin.: formă, arhitectonică.

*Bibliogr:* Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Comișel Emilia, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în: Rev. folc. nr. 1-2, 1959; același, *La forme architectonique dans la musique populaire*, Sofia 1967; același, *Structura dansurilor populare*, în: Rev. folc., nr. 1-2, 1959; același, *La musique de la ballade populaire*, Liège, 1964; Zamfir, C., *Aspecte ale stilului vocal și instrumental pop.*, în: Rev. folc., nr. 3-4, 1959; Comișel, Emilia, *Contribuții la cunoașterea formei pop. Melodii cu refren: cântecul propriu-zis*, în: SM 6, 1970. (E.C.)

**studiu** (< fr. *étude*), piesă instrumentală axată cel mai adesea pe una sau mai multe probleme de ordin tehnic: game\*, arpegii\* cromatisme\*, pasaje în octave, staccato\* etc. Atunci când nu urmărește scopuri exclusiv didactice (ca de ex. s. de C. Czerny), s. relevă în mod egal substanța muzicală și caracterul de virtuozitate, abordând un conținut de nivel artistic notabil. S. nu are structură fixă, putându-se încadra în forme simple, cum ar fi cea de lied\*, sau mai complexe: fugă\*, rondo\*, variațiuni (v. temă). S. celebre au compus: Schumann, Chopin, Liszt, Debussy, Milhaud, Bartók, Messiaen. (C.S.)

**subdiapente** v. diapente.

**subdiatessaron** v. diatessaron.

**subdominantă**, treapta\* a patra a gamei\* diatonice\*, situată între dominantă\* și mediantă (1). Funcția tonală a s. în cadrul armoniei (III, 1) este foarte caracteristică, fiind, alături de tonică\* și dominantă, o treaptă principală. Opus situată față de D și la aceeași distanță față de T, ca și D, dr la cvinta\* inferioară, s. se mai numește și dominantă inferioară. Acordurile\* de s., D și T cuprind întregul material al tonalității (2), constituind de aceea cadența (1) perfectă. Abrev. în cifraj\*: S și Sd. (C.S.)

**subject** (it. *soggetto*), tema\* în formele contrapunctice, în special în fugă\* și canon (4). Echiv. lat. *dux*, *voz antecedens*; it. *proposta*. V. *contrasubject*; *răspuns*.

**submediantă v. contradominantă.**

**subsemitonium modi** (loc. lat. *sub* „dedesubt“ + *semitonium* „semiton“ și *modus* „mod“), sunetul ce precede în chip natural finala\* sau tonica\* unui mod (I, 3) la o distanță de semiton\*. Prin opoziție cu subtonul\*, este similar sensibilei\* din cadrul tonalității (1) funcțional-armonice. V. *paenultima vox*. (G.F.)

**subsensibilă v. sextă.**

**subton**, treapta a șaptea a unei game\*, situată cu un ton\* întreg mai jos față de finală\*. Toate modulele\* diatonice, în afară de ionian și lidian, au s. În muzica modală, s. apare cu precădere în formulele de cadență (1). (O.G.)

**sufflători**, expresie eliptică desemnând grupul instrumentelor de suflat alămuri\* și lemne\*) din orchestra\* simfonică.

**suită** (fr. engl. *suite*; germ. *Suite*), ciclul (I, 2) de piese instrumentale alcătuit pe criteriul contrastului tematic\*, agogic\* și de caracter\* și al unității tonale [v. tonalitate (2)]. I. 1. S. *preclasică* (1600–1750) se constituie prin alăturarea unui număr variabil (4–8) de piese instr. cu caracter de dans\*, cu respectarea severă a principiului unității tonale. La constituirea și cristalizarea acesteia contribuie doi factori: a) perfecționarea instr. (accentuată începând din sec. 13), care a impus crearea unor lucrări adecvate noilor lor resurse tehnice și b) practica dansului de curte și necesitatea înnoirii permanente a repertoriului muzical corespunzător. Prin intermediul dansului de curte, dansul pop. din V Europei, transpus instr. stilizat și supus unui travaliu polif., pătrunde în muzica cultă. Ideea de s. apare odată cu alăturarea

a două dansuri contrastante: pavana\* (*paduana*)-lent, majestuos, în măsură\* binară\* – și gagliarda\* (*gailarde*), sau saltarello\* – rapide, viguroase, în măsuri ternare\*. Asocierea pavană-gagliardă este întâlnită frecvent în culegerile de dansuri din sec. 16–17. Acest nucleu de s. adaugă și alte piese de largă circulație: allemanda\*, giga\*, passamezzo\*. În decursul sec. 17, ciclul s. cristalizează, prin compozitorii W. Byrd, J. Bull, J.J. Froberger, J.B. Lully, următoarea succesiune de dansuri instrumentale: allemanda, curenta\*, sarabanda și giga. În această perioadă, în evoluția s. se înregistrează două fenomene: a) secțiunile juxtapuse pierd caracterul dansant și b) ciclul (I, 2) se amplifică, pe de o parte prin includerea unor piese de proveniență vocală sau instr., cum sunt aria\* și introducerea [intitulată: intrada (2), preludiv (2), uvertură, toccata\*, sau *phantasia* – v. fantezie (1)], iar pe de altă parte, prin intercalarea, între sarabandă și gigă, a unor părți (denumite generic *intermezzi* (3), a căror înrudire cu dansurile pop. cu același nume devine din ce în ce mai incertă: *menuet\**, *anglaise\**, *bouffée\**, *loure\**, *gavotă\**, *polonaise*, *musette* (2), *rigaudon\**, *siciliană\**, *capriccio\** etc.) S. atinge apogeul prin creația lui J.S. Bach (s. fr. și engl și partitele\* pentru clavecin, sonatele și partitele pentru vl. și cele pentru vcl., s. pentru orch.) și Händel (s. pentru clavecin). Echiv. fr. *ordre\**; engl. *lesson*. 2. În epoca modernă, s. depășește canoanele severe ale preclasicismului și se diversifică considerabil. Coeziunea ciclului slăbește, piesele constitutive căpătând o oarecare independență. Numele de s. ajunge să desemneze 1) o grupare de dansuri de tip preclasic, respectând sau nu principiul unității tonale și ordinea consacrată (S. I și a II-a pentru orch. de Enescu, S. pentru pian „*Tombeau de Couperin*“ de Ravel, S. pentru orch. mică de Stravinski, S. op. 25 pentru pian de Schönberg); 2) o serie de fragmente contrase din lucrări simf. sau vocal-simf. ample în vederea executării lor în concert (opere\*, balet\*, muzică de scenă\* sau de film\*) (*Arlezianna* de Bizet, *Peer Gynt* de Grieg, *Pasărea de foc* de Stravinski, *Romeo și Julieta* de Prokofiev, *La piață* și *Când strugurii se coc* de M. Jora); 3) sau pur și simplu o succesiune de piese instr., vocale sau vocal-instr., programatice\*, înrudite prin sfera emoțională sau ideile poetice abordate (*Papillons*, de Schumann, *Colțul copiilor*

de Debussy, *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, *Impresii din copilărie* și *S. a III-a „Săteasca”* de Enescu, *Patru cântece slovace* de Bartók etc.). În consecință, în epoca modernă, noțiunea de s. își lărgeste accepțiunea, devenind sinonimă cu ciclul. **II.** În muzicologia fr., s. desemnează și o formă bipartită\* de tip special, caracterizată printr-o evoluție tonală către dominantă\* (în secțiunea A) și o revenire la tonalitatea (2) inițială (în secțiunea B). S. reprezintă astfel o fază embrionară a formei sonată\*; ea poate fi pusă în evidență în majoritatea părților s. (I, 1), în sonatele lui D. Scarlatti, în unele invențiuni\*, preludii, tocate etc. aparținând perioadei sec. 16–17. (C.A.B.)

#### **suliță v. cântecul bradului.**

**sulla tastiera** (loc. it. „pe tastieră”) cedarea trăsăturii de arcuș spre tastieră (v. limbă), pentru obținerea unor sunete în pianissimo\*, aerate, ușoare. Încetarea acestui mod de execuție se indică prin expresia: *ordinario* (G. M.)

**sul ponticello** (loc. it. „deasupra călușului”) indicație privind apropierea trăsăturii de arcuș de călușul\* violinei\*, în scopul obținerii unei sonorități stranie, netimbrate, cu foșnetul unei pale de vânt în iarba uscată (Ex.: *Andante sostenuto e misterioso* din *Sonata a treia pentru pian și vl.*, „în caracter popular românesc”, de George Enescu, mărșura 20). (G.M.)

**sunet** (< lat. *sonitus*). 1. În mod obiectiv și în sens larg, orice vibrație\* mecanică în măsură să producă o senzație auditivă; în mod subiectiv, efectul vibrației, senzația însăși (v. și zgomot). Pentru crearea senzației, vibrația trebuie să aibă frecvență\* cuprinsă între c. 16 și 16 000 Hz (v. auz). Unele animale (câinele, pisica și mai ales liliacul) aud s. cu frecvențe de zeci de mii de Hz. Studiul s. cuprinde producerea, analiza calităților, propagarea, reproducerea și înregistrarea s., inclusiv studiul fenomenelor conexe. De primă importanță este clasificarea s. în *pure* (datorite unei vibrații sinusoidale, unda\* sonoră respectiv fiind reprezentată de o curbă sinusoidă) și *complexe* (s. care conțin un număr de s. pure). Instr. muzicale emit s. complexe, numite și *compuse* sau *timbrate*; sunt formate dintr-o fundamentală și un număr de armonice\*. Unele s. ale fl. și ale unor tuburi de orgă\* sunt însă aproape pure; ocarina\* și mai ales diapazonul (6) dau s. practic pure. Caracteristicile

(calitățile) generale ale s. sunt în principal *înălțimea\** (v. și frecvență), *tăria* (v. intensitate) și *timbrul\**. Intensitatea s. nu se confundă cu volumul său. Prima depinde de amplitudinea\* de oscilație\* a elementului vibrator al instr. muzical (ancie\*, coardă\*), pe când al doilea de forma și mărimea spațiului rezonator (tubul, cutia de rezonanță\*). Un s., deși emis cu putere, poate avea un volum mic și invers. La cele 3 calități arătate se adaugă *durata\**, în cazul s. muzicale. În acustica fizică, durata nu constituie o calitate a s., dar pentru muzică – artă temporală, – ea este o calitate esențială. De durata relativă a s. depind valorile notelor\*, măsura\*, metrul (1), ritmul\* cu formulele sale etc. 2. *S. musical*, în sens larg, orice s. care poate îndeplini o funcție muzicală. În sens restrâns, un s. care posedă un plus de însușiri peste cele considerate în acustica fizică: o înălțime constantă, precis determinată și identificabilă cu vocea (1) sau cu un instr. muzical; o intensitate care poate fi modulată după necesitate sau dorință, în limitele permise de sursa emitență; un timbru caracteristic, bine definit; o durată convenabilă, suficientă execuției, durata care poate fi organic mică (coarde lovite sau ciupite), mare sau cât de mare (coarde solicitate cu arcușul, instr. de suflat, orgă, armoniu). De mare importanță în muzică sunt așa-numitele „procese tranzitorii” ale s., de care acustica fizică nu se ocupă. Este vorba de *atac* (1) începutul s., perioada în care ia naștere și se stabilizează) și de *extincție* (sfârșitul, perioada în care se stinge). În timpul atacului și al extincției, frecvența, tăria și timbrul variază mult, ceea ce face ca în aceste perioade s. să aibă caracteristicile zgomotului. În ansamblu, toate acestea definesc și particularizează s., creându-i adevărata sa personalitate (v. timbru). S. considerate în felul arătat capătă o configurație muzicală atunci când sunt organizate într-o structură specifică, bazată pe funcționalitate, structură din care nu lipsește niciodată factorul zgomot, intrinsec și extrinsec. În arta muzicală, s. au un rol analog cuvintelor din lit. și culorilor în pictură. S-au studiat și unele corelații dintre s. muzicale și culori, în speță sinergia dintre organul văzului și cel al auzului care se manifestă în diferite moduri (audiție colorată, fotisme muzicale etc.). 3. *S. alb*, v. *alb*, *sunet*. 4. *S. armonic*, v. *armonice*, *sunete*. 5. *S. cromatic\**, alterație\*, suitoare sau coborâtoare a unui s. diatonic\*, dată de ex. de clepele negre ale pianului. 6. *S. diatonic\**, care face parte din scara diatonică, dat de ex.



clapele albe ale pianului. 7. *S. eolian*, s. specific, sugestiv, uneori straniu, produs de vântul care pune în vibrație o sârmă sau o coardă slab tensionată. Este un fel de muzicalitate a vântului utilizată în *hf. eoliană* (o cutie de rezonanță\* cu lungimea de c. 1 m, pe care pot fi montate de ex. 12 coarde cu diametrul de la 0,2 la 1,5 mm, nu prea întinse și acordate la unison) (v. harfă). 8. *S. lui Tartini*, s. descoperit în 1754 prin studierea vibrațiilor simultane a două coarde ale vl. puternic solicitate cu arcușul. Tartini și marii teoreticieni din trecut au încercat fără succes să explice geneza aceluși s. Fiziologia modernă a aparatului auditiv a arătat că este vorba de un așa-numit s. *rezultant* sau de *combinație* sau *combinatoriu*, efect subiectiv, creat de urechea însăși, ca și armonicele aurale. Asemenea s. nu există în afara urechii și se datorează disimetriei timpanului (fața exterioară a acestuia este liberă, pe când cea interioară este în contact cu lanțul osos care conduce vibrațiile în urechea internă). Au fost numite și „s. fantomă”. 9. *S. temperat*, v. temperare. V. și: *acustica sălilor*; *bătăi acustice*; *undă*.

*Bibliogr.*: Tartini, G., *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia*, Padova, 1754; Hanslick, E., *Vom Musikalisch-Schönen*, Vicna, 1854; Tyndall, J., *Le son* (trad. din lb. engl., Paris, 1869); Blaserna, P. și von Helmholtz, H., *Le son et la musique*, Paris, 1892; Ricmann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, 1921 ('1891); Combarieu, J., *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, 1907; Miller, D.C., *The Science of Musical Sounds*, New York, 1916; Conturic, L., *Acoustique appliquée*, Paris, 1955; Brillouin, J., *L'acoustique et la musique* (în: „Histoire de la musique”, I, Paris, Gallimard, 1960); Bădărașu, E. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; Giuleanu, V. și Iușcanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962; Casella, A. și Mortari, V., *Tehnica orchestrei contemporane* (trad. din lb. it., Buc., 1964), STAS 1957/1-74, *Acustică fizică*; STAS 1957/4-74, *Acustică muzicală*. (D.U.)

**sunet (normal) de acordare**, v. *camerton*; *diapazon* (5); *frecvență*; *hertz (Hz)*; *înălțime* (1); *sunet*.

**supradominantă**, treaptă\* a șasea a gamei\*, fiind una din cele trei trepte care definesc modul\*, formând cu tonica\* o sextă (2) mare în gama majoră\* sau una mică în gama minoră\*. (C.S.).

**supratică v. contradominantă**.

**surdină** (it. *sordino*; fr. *sourdine*; engl. *mute*; germ. *Dämpfer*); dispozitiv care permite diminuarea intensității\* și modificarea timbrului\* la

unele instrumente. ■ La pian, s. este reprezentată printr-o pedală (1) așezată în stânga, care diminuează amplitudinea\* vibrațiilor\* unei corzi (v. *corda*). ■ La instr. cu corzi (și arcuș) s. constă într-o mică piesă din lemn sau metal, în formă de pieptene, tăiată astfel încât să cuprindă partea superioară a călușului\* pe care sunt așezate corzile. Acest fel de s. nu împiedică corzile să vibreze ci modifică numai transmiterea unora dintre sunetele armonice\*. Timbrul devine puțin nazal, fiind voalat în *piano*\* și spart în *mezzoforte*\*. ■ Pentru instr. de suflat din alamă se utilizează s. de formă în general conică, din lemn, carton, material plastic, cauciuc, aluminiu, ce se introduc în pavilionul\* instr. Aceste s. transformă considerabil timbrul. Și mâna poate deveni s., așezată în pavilionul trompetei\* dar mai ales al cornului\* (v. *bouché* (2)). Jazzul\* a dezvoltat, în special pentru trp., o mare varietate de s., dintre care cele mai răspândite s. cu cupă amovibilă (engl. *harmon mute* sau *cup mute*) și s. *wa-wa* (care, prin deschiderea bruscă cu mâna stângă a tubului ei terminal, reproduce dublul diftong *ua-ua*). ■ Sonoritatea tobei\* mici poate fi atenuată prin introducerea unei panglici de pânză între membrana instr. și coarda întinsă pe această membrană; cea a timpanului\* se atenuază atingând cu mâna membrana instr. (D.P.)

**surlă v. zurnă**.

**susafon** (engl. germ., *Sousaphon*), cu helicon (2) cu pavilionul\* prelungit (peste capul executantului) pentru a da o mai mare penetranță sunetului său când fanfara (6) este în marș. V. *fligorn* (2).

**svetilnă v. exapostilarie**.

**swing** ([swiŋ] „legănare”) (JAZZ), factor de natură emoțională care rezultă din relația emisiune-percepție dintre muzician și auditor, ca urmare a manierei specifice de tratare a timpului (1, 2) muzical. Element vital al muzicii de jazz\*, s. este acea calitate a execuției care produce auditorului o continuare și imperioasă tentativă de a concilia dualitatea existentă dintre timpii melodiei (melodia având în permanență o doză de libertate ritmică) cu timpii riguroși egali ai pulsației ritmului de bază (v. și *tempo rubato*). Este efectul subiectiv rezultat din repetarea continuă a unor scurte stări de tensiune urmate imediat de stări de detentă. Un muzician ce cântă cu s. rămâne pe alocuri aproape imperceptibil în urmă față de ritmul piesei, fără a depune vreun efort pentru aceasta, ci, din contră, cântând cu o perfectă siguranță și o totală decontractare. S. depinde de interpret, de stiluri\* și epoci, fiind

condiționat de precizia atacului (1), accentuarea contratimpilor\*, iar, pentru instr. melodice, și de inflexiuni (2), intonație (1, 2) și frazare (2); pentru execuția vocală, s. depinde și de felul în care cântărețul își plasează silabele pe timp. S. este întotdeauna întreținut, exaltat, adus la paroxisim prin execuția dinamizatoare a secției ritmice. (M.B.)

**swing style** ([sɹwɪŋ stail] „stilul swing“), termen ce desemnează în S.U.A. (după anul 1935) stilul\* principal de execuție al jazzului\*, în special în orchestrele mari, opus celui al muzicii *Dixieland*\*. (M.B.)

**symphonia** (gr. συμφωνία), în teoria antică greacă a muzicii, denumirea celor trei intervale\* perfecte, cvarta, cvinta\* și octava, exprimate aritmetic prin fracții subunitare formate cu primele patru numere naturale ( $3/4$ ,  $2/3$  și, respectiv,  $1/2$ ). Sunetele aflate într-un astfel de raport se numeau *symphoné*. V. *Sinfonia*; *simfonie*. (C.A.B.)

**synthesizer** (cuv. engl.) v. **sintetizator**.

**zyntomon** (< gr. σύντομον, „scurt, concis, silabic“), (BIZ.) cântări în stilul\* irmologic. V. *catavasier* (2). (S.B.B.)

**syrinx** (gr. σὺριγξ) 1. (În Grecia antică) Instrument de suflat, răspândit sub acest nume; i se mai spunea și fluierul (flautul) lui Pan. Era format dintr-un mănunchi de tuburi (cel mai frecvent șase, dar putea avea și nouă) acordate (1) diferit. Strămoșul naiului\* de astăzi. Sin. *Syringa Panos*. 2. Orificiu suplimentar al aulos\*-ului, prin care ambitus(1)-ul instr. s-a extins cu o octavă\* și jumătate (particularitate de construcție ce avea să permită în mod asemănător lui Denner extinderea ambitusului cl.). P. ext. flajeoletele (1), numite și *syrigma*, obținute la *kithara*\*. (L.B.)

**systema (systema) teleion** (în teoria muzicală greacă\* a antic.: σύστημα [systema], „succesiune de intervale simple“ și τέλειον [teleion], „perfect,

Fig. 1

Sistemul (mare) perfect (ametabolon), 15 sunete

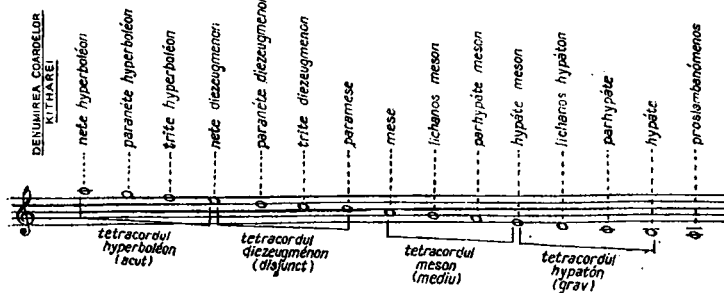


Fig. 2

Sistemul (mic) perfect (metabolon), 11 sunete



Structura sistemului complet, de la acut spre grav

		la	nete acut
		sol	paranete acut
		fa	trite acut
Tetracordul acut		mi	nete disjunct
	synaphé	re	paranete disjunct
		do	trite disjunct
Tetracordul disjunct		si	paramese
	diaxeusis		
		la	mese (coarda de mijloc)
		sol	lichanos mediu
		fa	parhypate mediu
Tetracordul mediu		mi	hypate mediu
	synaphé	re	lichanos grav
		do	parhypate grav
		si	hypate grav
Tetracordul grav		la	proslambaromenos
	sunetul scuzat		

complet“), sistemul (II, 3) format din succesiunea intervalelor\* melodice formate de cele 15 sunete date de coardele kitharei\* (fig.1). Corespunde formal cu două game\* *la min. naturale\**, dar valoarea intervalelor era cea din gama pitagorică. După Kl. Ptolemeu (sec. II d.Ch.), sistemul a fost numit perfect sau complet deoarece conținea toate intervalele parțiale de cvartă\*, cvintă\* și octavă\* (singurele consonante\* în antic.), în toate combinațiile lor succesive. Cvarta\* fiind sistemul (nu intervalul!) cel mai mic considerat, în *harmoniké* [teoria gr. a succesiunii sunetelor, a melodiei – v. armonie (I)], s. se compune din cele patru tetracorduri\* dorice notate pe fig. 1, îmbinate astfel: I și II, II și IV unite (v. conjunct\*) printr-un sunet comun (*synaphé*)\*, dar și II și III despărțite (*diazeuxis*)\* printr-un ton\*. Sunetul *la* grav adăugat (*proslambanoménos*) completa sistemul, în plus, peste tetracorduri. Structura s. este prezentată în tab. Din punct de vedere gramatical, denumirile sunetelor din fig. 1 sunt adjective, subînțelegându-se că determină substantivul *khordé* „coardă“, care nu se scrie. Aceste adjective indicau, după natura lor tehnica de execuție la kithara sau poziția sunetelor în tetracord sau în întregul sistem. S. era numit și *ametabolon*, deoarece nu permitea schimbări de mod (metabole\*). Pe lângă acest sistem, care era cel mare, exista sistemul perfect mic, numit și *metabolon*, format din 11 sunete (fig. 2) numai cu

Unirea acestor două sisteme, perfecte, mare și mic, ducea la un sistem de 16 sunete, permițând, cum s-ar spune astăzi, trecerea din *la min.* în *re min.* și alte schimbări de mod (*metabolon*). Nu se știe dacă pentru *si bemol* s-a introdus o coardă în plus sau dacă nu se cobora cu un semiton sunetul coardei care-l dădea pe *si* (*paramése*). Ambele sisteme erau bazate pe tetracorduri dorice, care aveau în antic. importanța gamei majore moderne. Model al ansamblului de moduri (I, 1) gr., s. avea o dispunere descendentă a tetracordurilor înălțuite. După Aristoxenos din Tarent (sec. IV î.Ch.), s. posedea ca centri polarizatori pe cei trei *la* și în special pe cel din mijloc (*mese*), care avea însemnătatea actualiei tonici\*, fără însă, desigur, a i se atribui funcțiile respective.

*Bibliogr.:* Aristoxenos din Tarent (sec. IV î.Ch.), *Harmonica libri III* (Elemente armonice), prima ed., în lb. lat., M. Meibomius, Amsterdam, 1652; Klaudios Ptolemaios (sec. II d.Ch.), *Harmonica*, prima ed., în lb. lat., J. Wallis, Oxford, 1699; Gevaert, A.-F., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 vol., Gent, 1875–1881; Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1888–1889; Paribeni, G., *Storia e teoria della musica greca*, Milano, 1929. (D.U.)

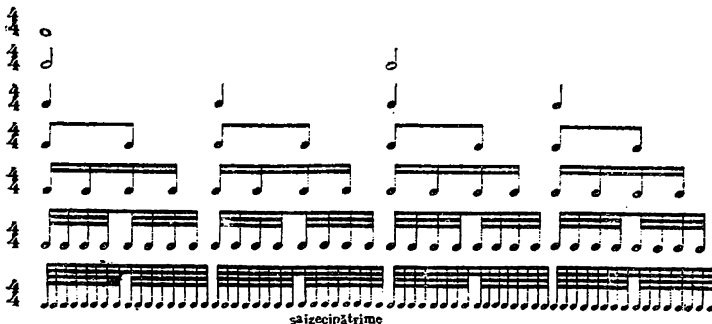
**syzygie** (cuv. fr., din gr. συζυγία) v. **dipodie**.  
**șaisprezecime** valoare (II, 1) de notă\* reprezentând a șaisprezecea parte dintr-o notă întregă, în diviziunea (1) regulată. (I.R.)



șaisprezecimi

*synaphé*, fără *diazeuxis*. Aici, în tetracordul I (*synemmenon* „fără nume“), deasupra sunetului *mese* se afla sunetul *trite synemmenon* la distanța de un semiton (actualul *si bemol*, în loc de *si*).

**șazicipătrime**, valoarea (II, 1) de notă\* reprezentând a șazicipătrima parte dintr-o notă întregă. Se notează printr-un oval negru cu codiță (în dreapta sus, sau stânga jos) și patru stegulețe:



șazicipătrime

când există în partiturile\* instr. un grup de mai multe ș. notele se pot scrie legându-se codițele cu 4 bare (II, 1) orizontale (ex.). (M.M.)

**șamisen (shamisen)**, instrument popular japonez, având atașată cutiei de rezonanță\* o tijă lungă și subțire pe care sunt întinse cele trei corzi, puse în vibrație cu un plectru\* dur. Este folosit ca instr. de acompaniament\*. Sunetul produs este ascuțit și metalic. Este folosit și în teatrul național tradițional (v. *nô*). (L.B.)

**șansonetă** (< fr. *chansonette*, „cântecele“), denumire generică a cântecului francez de muzică ușoară, pe o arie stilistică și tematică extrem de variată, de la melodia sentimentală sau dansantă la cântecul poetic sau politic, în care textul poate căpăta o semnificație egală sau chiar superioară muzicii. Câțiva cunoscuți autori-interpeți de șansonete: Charles Trenet, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Léo Ferré, Jacques Brel, Michel Polnareff, Georges Brassens. (R.G.)

**șaragan**, culegere de imnuri (1) ale bisericii armene, alcătuită între sec. 5-14, a anexă a

psaltirii. Datorate a 20 de autori armeni, imnurile sunt orânduite după cele opt moduri (v. eh.) și consemnate prin notație (IV) ecfonetică.

*Bibliogr.*: Кушнариов Н. С., *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Leningrad, 1958, 1975. (G.F.)

**șchioapa v. hodoroaga.**

**șchiopu v. luncanul.**

**șirul lui Fibonacci v. secțiune de aur.**

**șlagăr** (< germ. *Schlag* „lovitură“), (în muzica ușoară) cântec de succes, adoptat de marele public. (R.G.)

**șofar (shofar)**, instrument folosit în muzica de cult la vechii evrei. Era confecționat dintr-un corn de berbec, bine curățat pe dinăuntru, vârful cornului devenind locul de suflat (muștiucul\*) instr. (L.B.)

**știmă** (< germ. *Stimme* „voce“), voce (3); în mod curent, se înțelege prin ș. extragerea pe o foaie de hârtie a unei voci (2) din partitura\* generală, foaie după care interpretul citește „textul“ muzical. (G.F.)

**t**, abrev. pentru: *tenor* (1–3) în partiturile\* corale; *tutti\**; *tempo* (2) (v. *a(l) tempo*, *tempo primo*); *talon\**; *tre* (v. *tre corde*); *tasto* (v. *tasto solo*); *tonică\**. (B.C.)

**tablă**, instrument muzical indian provenit din separarea celor două membrane de piele ale instrumentului numit *mridanga* (o tobă\* mare cu două fețe); **t**. este o tobă mică cu o singură membrană, ce se ține vertical. Pe sârma de oțel care fixează membrana de corpul de lemn, sunt atârnate de jur împrejur lame metalice care vibrează odată cu membrana de piele ce este lovită cu un ciocan. (L.B.)

**tablou simfonic v. programatică, muzică.**

**tablor** (cuv. arab), tobă mică\* cu două membrane întinse pe cele două părți ale carcusei. Instr. arhaic, t. a fost utilizat până în sec. 16 ca instr. de acompaniere a flautului drept\*, amândouă fiind acționate simultan de aceeași persoană. A rămas ca instr. pop. în Provence, Franța, până în zilele noastre. V. *galoubet* (W.D.)

**tablatură**, denumire pentru notația (III) muzicală destinată în special unor instrumente cu claviatură\* sau cu coarde ciupite. Cele mai importante t. sunt cele pentru orgă\* și cele pentru laută\*. T. nu folosesc propriu-zis semne specific muzicale, ci combinații de litere și cifre, în care, câteodată, intră și câteva semne de notație muzicală propriu-zisă. Atât t. pentru orgă, cât și cele pentru laută, diferă de la o țară la alta. A. T. *pentru orgă*. T. *germană* folosește litere mari pentru octava\* mare, mici pentru cea mică (v. notarea octavelor), iar pentru celelalte litere mici cu liniuțe deasupra) în combinație cu semnele corespunzătoare valorilor\* din notația mensurală (v. *musica mensurata*) sau semne derivate din acestea. Pentru vocea (2) superioară, t. germ. veche, întrebunțează un sistem cu linii, iar t. germ. nouă numai litere și semne. T. germ. este scrisă în

formă de partitură\*. T. *spaniolă* folosește cifre arabe; octava *fa* – *mi*<sup>1</sup> este notată cu cifre, de la 1 la 7. Pozițiile de octave sunt indicate cu liniuțe sau puncte deasupra cifrelor. Este tot în formă de partitură. Deasupra vocii superioare, la fel ca și la t. pentru laută, ritmul este indicat cu ajutorul notelor mensurale, utilizându-se un singur semn pentru toate vocile. T. *italiană*, *engleză*, *franceză*, *nederlandeză* folosesc scriitura cu ajutorul notelor pe două portative\*. Se deosebesc prin numărul liniilor, ce intră în componența portativului. În t. *it.* portativul inferior cuprinde 2–6 linii, cel superior 5–8; în cea *engl.* și *nederlandeză* portativele conțin între 2 și 6 linii. T. *fr.* folosește două portative de cinci linii. B. T. *pentru laută*. Această t. întrebunțează în genere litere, cifre, linii precum și semne ritmice derivate din notația mensurală (*semibrevis\**, *minima\** ec.), ultimele trecute deasupra semnelor pentru grifură (v. *digitație*). Caracteristic pentru t. de laută este că, în cadrul scriiturii polif., poate fi notată doar intrarea vocii nu și valoarea, lungimea notelor respective. T. *it.* folosește șase linii, pentru fiecare coardă o linie (lauta fiind acordată: *Sol, do, fa, la, re*<sup>1</sup>, *sol*<sup>1</sup>, sau: *La, re, sol, si mi*<sup>1</sup>, *la*<sup>1</sup>), ultima linie, cea mai gravă, este coarda superioară. Pe linie sau deasupra ei, se indică grifura cu ajutorul cifrelor 0–9 (0 = coardă liberă). T. *fr.* întrebunțează cinci linii (începând cu anul 1584, șase), prima pentru coarda superioară. Acordajul (2) este ca la lauta *it.*, iar grifura este indicată cu ajutorul literelor (*a\** = coarda liberă, *b\** = griful 1 etc.). T. germ. este concepută pentru o laută cu 5 corzi. Este singura t. care nu folosește linii, corzile fiind indicate cu cifrele 1–5 (acordajul: *do, fa, la re*<sup>1</sup>, *sol*<sup>1</sup>, sau *re, sol, si, mi*<sup>1</sup>, *la*<sup>1</sup>) și numărate începând cu coarda gravă. Grifura este indicată cu ajutorul literelor: *a–e\**, pentru griful [poziția (2)] 1, *f\*–k*, pentru 2, etc. Începând

cu griful 6, se folosesc litere duble sau liniuțe deasupra literelor. În Anglia, nu s-a creat o *t.* proprie, fiind în uz cea fr. Aceasta din urmă, începând, aproximativ cu anul 1600, a înlocuit treptat, în mai toate țările, celelalte sisteme de notație, menținându-se până în sec. 18 sub forma de *nouveau ton* al lui Denis Gaultier (acodajul: *La, re, fa, la re<sup>1</sup>, sol<sup>1</sup>*). V. *intabulare*.

*Bibliogr.*: Wolf, J., *Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460*, Leipzig, <sup>1</sup>1905, <sup>2</sup>1913–1919; Apel, W., *The Notation of Polyphonic Music, 900–1600*, Cambridge, Massachusets, 1942, trad. germ. Leipzig, 1962; Machabey, A., *La notation musicale*, Paris, <sup>1</sup>1952, <sup>2</sup>1960. (As.P.)

### tabulhana v. meterhanea.

**tacet** (cuv. lat. „tace“), indicație, într-o partitură\* corală sau orchestrală, conform căreia o voce (1) sau un instrument încetează să cânte pe parcursul unei părți sau al unui fragment. **T. al fine** indică suspendarea participării vocii sau instr. vizat până la sfârșitul piesei. O indicație cu rol asemănător, *contano*, aflată în știmă [v. voce (3)], recomandă interpretului să numere măsurile de pauză\* pentru a nu pierde intrarea corectă. În partitură, același termen este întâlnit acolo unde portativul\* instr. sau vocii care tace este pentru moment eliminat. (B.C.)

**tactare** (it. *battere*; fr. *battre*; engl. *to beat*; germ. *schlagen*), acțiunea de indicare a numărului și stabilire a duratei\* timpilor (1, 2) din măsura\* (măsurile) în care este scrisă o lucrare muzicală, prin mișcarea mâinilor (mâinii) – uneori ajutată de baghetă (3), conform unei scheme consacrate pentru fiecare tip de măsură (v. schema). Prin *t.* se stabilește și se determină tempoul (2) constant pe parcursul interpretării unei partituri\*. Necesitatea *t.* este dovedită în special în cazul lucrărilor pentru ansambluri\* de diferite componente vocale și instr., prin *t.* reușindu-se sincronizarea tuturor

interpreților. Urmând, din punct de vedere istoric, cheironomie\*, *t.* s-a ivit odată cu apariția cântului pe mai multe voci (2) și al notației (III) măsurale (v. și *musica mensurata*), când un membru al formației trebuia să indice timpii tari, delimitați de barele de măsură. O lungă perioadă, timpii au fost marcați de „bătăi“ în podea cu un baston. Cu timpul, dezvoltarea muzicii, complexitatea ei și pretențiile artistice crescând, a apărut în fața formației dirijorul, care, în tăcere, indică prin gest ritmul, metrica (1), tempoul și chiar expresivitatea lucrării muzicale interpretate. Sin.: *batare a măsurii*. V. *dirijat*. (M.M.)

**tactus** (cuv. lat.) v. **temp** (1, 1).

**Tagelied** (cuv. germ.) v. *alba*.

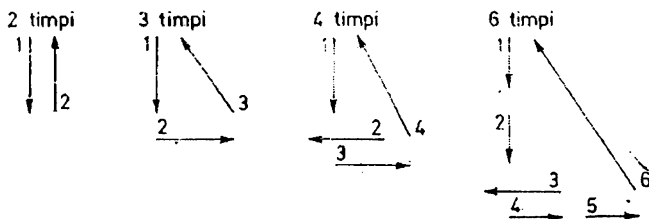
**tailgate** (cuv. engl. [teilgeit], „oblonul din spate“), manieră de execuție la trombon\* practicat în New Orleans Jazz\*, în care se abuzează de *glissandi*\*. Numele provine de la partea rabatabilă din spatele camionului (**t.**) unde era instalată orch. și care se lăsa deschisă pentru ca trombonistul să poată manevra culisa\* instr. (M.B.)

**taille** (cuv. fr.) v. **voce** (2; tenor (1)).

**taille de viole** (cuv. fr.) v. *viole*.

**taksâm** (*taxâm*) (cuv. tc. *taksim*), piesă instrumentală din muzica turcă clasică, de formă liberă, având rol de preludiu\* în „suita“ (fasl) ale cărei pietre se succed într-o ordine fixă: 1. *t.*; 2. *peşrev*; 3. una sau două *beste* (piesă vocală); 4. *ağır semâ'i* (piesă voc. foarte lentă); 5. o serie de 5–15 *şarku* (piese voc. cu părți instr.); 6. *saz semâ'isi* (piesă instr. înrudită cu *peşrevul*, cu care se încheie *suita*). **T.** a compus și Cantemir. V. *baladâ* (IV); *maqam*. (Cl.L.F.)

**talangă** (it. *campanaccio*; fr. *cloche de vache*; germ. *Kuhglocke*), instrument de percuție idiofon fabricat din aramă, având forma unui trunchi de con turnat. În orch. simf. se folosesc mai multe tipuri de *t.*;



Tactate

*cow bell*, o t. fără limbă, fixată pe un suport și având o lungime de 10–15 cm. Sunetul se obține lovind instr. cu o baghetă (2) sau două din metal sau de toבָּ mică\*. *Almglocke*, o t. originară din Alpii Bavariei. Ca formă nu diferă de *cow bell* doar că este mai mare (20–40 cm). În orch. se utilizează două asemenea t. de dimensiuni diferite; t. *carpatină*, o t. cu limbă, fără dimensiune precisă; sunetul se obține prin mișcare (instrumentul fiind ținut de o curea). (A.P.)

**talea** (cuv. lat. „par“) v. **izoritmie**.

**talgere** (*talger*), instrument de percuție idiofon de origine asiatică, t. sunt alcătuite din două discuri metalice de forma unor farfurii. La început, în antic., erau din lemn, ulterior din metal (dintr-un aliaj special). Erau cunoscute de chinezi, asirieni, egipteni, evrei, greci și romani. În Turcia, s-a dat o mare importanță fabricării t., fiind folosite în meterhanele\*. În urma războaielor cu turcii, s-au răspândit și la muzicile militare europ. (sec. 17). În orch. au fost introduse de Gluck prin opera sa *La recontre imprevue* (1764), apoi adoptate de Haydn și Beethoven. T. *turcești* (it. *piatti*; engl. *cymbals*; fr. *cymbales*; germ. *Bedken*), au forma unor farfurii, pe care există o spirală ce pornește de la centru spre margine. Se fabrică în diferite dimensiuni, ca grosime și diametru, formând o garnitură mare (de la 10 până la 60 cm), garnitură ce se împarte în trei categorii: acută, medie și gravă. T. *chinezești* (it. *piatti cinesi*, *cinelli*; engl. *chinese cymbals*; fr. *cymbales chinoises*; germ. *chinesische Becken*). Se deosebesc de t. turcești atât ca formă cât și ca sonoritate. Marginile lor sunt puțin înndoite în sus, iar sonoritatea se aseamănă vag cu cea a gongului\*. T. *chinezești* au de asemenea diferite dimensiuni: de la 30 până la 60 cm. diametru. În orch. se utilizează numai pentru efecte speciale. T. *cu pedală* (it. *charleston*; engl. *high-hat*, *foot cymbals*; fr. *cymbales à pedale*; germ. *Charleston-Becken*, *Fussbecken*). De proveniență engl., utilizat în jazz\*, instr. este introdus și în orch. simf. contemporană. Este format din două t. montate pe un suport vertical. T. de sus este mobil, iar cel de jos imobil. Cel mobil, acționat de o pedală\*, îl lovește pe cel de jos. Diametrul unui talger este de 20–30 cm. T. *zornăitor* (it. *piatto tintinnante*; engl. *sizzle cymbal*; fr. *cymbale bourdonnante*; germ. *Klirrbecken*). Este un t. turcesc pe care sunt montate 5–7 nituri speciale. În urma loviturii (cu baghete (2) de toבָּ mică\*), produce, datorită niturilor, un zornăit. (A.P.)

**talon** (cuv. fr. „călcâi“) 1. Piesă montată la extremitatea inferioară a arcușului\*; servește la reglarea tensiunii părului și la apucarea corectă a arcușului, în vederea unei complexe stăpâniri a trăsăturii și a specialităților de mână dreaptă. 2. Indicație de execuție privind trăsătura de arcuș în pătrimea inferioară a arcușului. (G.M.)

**tambour de basque** (cuv. fr.) v. **tamburină**.

**tambourine (à main)** (cuv. fr.) v. **tamburină**.

**tambour sur cadre** (cuv. fr.) v. **tamburină**.

**tambură**, instrument de coarde popular din familia lăutei\*, răspândit în Bulgaria. Poate avea până la 12 coarde, dintre care unele purtătoare ale melodiei, iar altele, de tipul burdonului (II, 2), servesc pentru acompaniament\* și sunt acordate (2) în cvarte\* și în cvinte\*. (L.B.)

**tamburello (senza sonagli)** (cuv. it.) v. **tamburină**.

**tamburină**, instrument de percuție idiofon străvechi, semnalat încă din antichitate. Este figurată pe basoreliefurile din piramidele egiptene și menționată în scrierile romane, din care reiese că era folosită în dansurile fetelor. De asemenea o găsim în muzica unor popoare vechi din Orient: la chinezi (*topai*), la evrei (*thop*), la indieni (*kangari*), precum și în muzica fostelor seraiuri turcești. De multe sec. este instr. pop. în Italia, Spania, Franța, Azerbaidjan, Georgia și nelipsită în dansurile țigănești. Deși un instr. atât de pop., t. a fost introdusă în muzica cultă abia în prima jumătate a sec. 19 (în opera *Oberon* de Weber). În orch. simf. se folosesc două feluri de t.: a) t. *cu talgere* (it. – *tamburo basco*, *tamburino*; sp. – *pandero*; fr. – *tambour de Basque*; engl. – *tambourine*, *timbrel*; germ. – *Tamburin*, *Schellentrommel*) și b) t. fără talgere (it. – *tamburello (senza sonagli)*; fr. – *tamburin (à main)*, *tambour sur cadre*; engl. – *hand drum*; germ. – *Handtrommel*, *Rahmentrommel*). Instr. constă dintr-o membrană montată pe o ramă rotundă din lemn, cu sau fără talgere. Sunetul se obține în mai multe feluri: agitând instr. cu mâna, lovind membrana cu podul palmei, frecând-o cu degetul mare sau lovind-o cu baghetele (2) de toבָּ mică sau cu măturelele\*. (A.P.)

**tamburiță** (diminutiv de la *tambură\**), instrument cu trei sau patru coarde. Sunetul se produce prin ciupire. Este răspândit la poporele iugoslave. Există astăzi o întreagă familie de t. din care se pot alcătui formații (tamburași). (L.B.)

**tamburo basco** v. **tamburină**.

**tamburo muto** v. **tom-tom**.

**tam-tam**, instrument de percuție\* idiofon, de origine asiatică, folosit inițial într-un cadru ceremonial. Este un fel de gong\* de forma unui disc mare, din bronz, puțin bombat, cu marginile ușor îndoite spre interior. T. are diferite dimensiuni, de la 60–120 cm<sup>3</sup>, de unde și cele trei categorii: *mare*, *mijlociu* și *mic*. Este suspendat cu o coardă (de obicei din mătase) pe un suport și lovit cu un ciocan învelit cu piele sau cu postav. În orch. simf. a fost introdus de către Jean-François Lesueur în opera sa *Ossian* (1804). (A.P.)

**tanbur**, instrument de coarde din familia lautei\* răspândit în Orientul mijlociu arab. Are o tijă lungă ce corespunde cutiei de rezonanță\* de mărime mică, tijă pe care sunt întinse între două și șase coarde (după tipul instr.) ce sunt puse în vibrație prin ciupire cu un plectru\* de oțel sau de lemn. Pote fi întrebuințat ca instr. solistic dar și acompaniator al cântării vocale. Dimitrie Cantemir era un virtuoz al acestui instr. (L.B.)

**tango**, dans\* sudamerican, cu îndepărtate origini africane, cristalizat ca gen în Argentina, dar prezentând înrudiri ritmice cu habanera\* cubaneză. Ca dans de salon (de perechi), t. a cunoscut, în Europa o mare popularitate între 1920 și 1940; tendință de reluare după 1970. formația instr. tipică a t. argentinian este alcătuită din acordeon, viole, gitară și pian. Alături de vals\*, t. a fost intens

cultivat de compozitorii români din perioada interbelică (I. Vasilescu, P. Alexandrescu, I. Fernic ș.a.), când este creat și un gen specific muzicii ușoare românești, *t.-romanță* (R.G.)

**Tanzmeistergeige** (cuv. germ.) v. *poche*.

**tape-music** (cuv. engl.) v. *electronică*, *muzică*; *sintetizator*; *sonotecă*.

**taraf**, nume ce se dă grupului de muzicanți (formației\* populare) în unele zone ale țării, ce cântă la horă (2) sau la alte manifestări populare. Componenta grupului poate fi alcătuită după specific local (zone folclorice), dar și după posibilitățile ce stau la îndemână. Repertoriul unui t. cuprinde muzică de joc\*, adică însoțitoare a jocului\*, muzică de acompaniament\*, la cântările vocale cu text, melodii din repertoriul vocal ce se execută instr., ca muzică „de ascultat” etc. (L.B.)

**taragot** (*torogoată*), instrument de suflat cu ancie\* simplă, asemănător clarinetului\* (ceva mai mare) dar care produce un sunet apropiat de acela al saxofonului\*. Răspândit în Banat și Ardeal, se bucură de mare popularitate în executarea melodiilor folc. (L.B.)

**tarantella** (cuv. it.), dans\* popular cu un caracter vioi, specific Italiei de sud. Se execută în cupluri, dansatorii acompaniindu-se în unele cazuri de tobe\* și nachere (v. lemn (2)). Muzica este interpretată de obicei la chitară. Tempou! (2) este în general lent la

Vivo. Alla tarantella

M. Negro, Un'Jube Tarantelle  
din Suite „Prin Munții Apuseni”



început și foarte rapid în final, metrul\* ternar\* (3/8 sau 6/8), iar ritmul se constituie din succesiuni de optimi\*. **T.** pătrunde în muzica cultă în sec. 19 și, în numeroase cazuri, este tratată ca piesă de virtuozitate\* (Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Rossini). **T.** celebre au scris, în muzica românească, A. Castaldi și Marțian Negrea (cea din urmă este inclusă în Suita simf. *Prin Munții Apuseni*). (C.A.B.).

**tarele v. de tare.**

**Taschengeige** (cuv. germ.) v. **poche.**

**tastă** (< it. *tastare* „a pipăi“), clapa (**1**) care, prin apăsarea sau lovirea cu degetele, pune în funcțiune mecanismul de producere a sunetelor la instrumentele cu claviatură\* (pian\*, orgă\*, clavecin\* etc.). **T.** albe, acoperite cu fildeș, reprezintă gama\* diatonică\* do major iar **t.** negre, din abanos, corespund semitonurilor\*. La unele instr. vechi, culorile sunt distribuite invers. (B.C.)

**tastieră** (< it. *tastiera*) **1.** Claviatură\*. **2.** V. limbă: *sulla tastiera*. (B.C.)

**tasto solo** (loc. it. „tastă singură“), indicație utilizată în epoca basului cifrat\*, în cazul uneia sau mai multor note ce trebuiau executate fără acorduri sau acompaniament\*. În cazul unei singure note izolate, indicația se reduce la un zero (**4**) scris deasupra notei. Abrev.: *t.s.* (B.C.)

**târcolul v. ciuleandra; fedeleșul (1).**

**teatru instrumental (muzical) v. obiect sonor; sincretism.**

**tedeum** (cuv. lat.) **1.** Imn (**1**) atribuit lui Niceta de Remesiana (335–404), care începe cu cuvintele: *Te Deum laudamus...* **2.** Slujbă bis. ținută cu prilejul unor momente solemne (în afara liturghiei\*), care începe cu imnul **t.** (**1**). Sin.: *molénie* (sl. *молѣние*, gr. *δέησις*, lat. *preces*, „rugăciune [de mulțumire]“). **3.** Compoziție muzicală de tipul cantatei\*. Cultivat de clasiți, a atins punctul culminant prin T. lui Bruckner.

*Bibliogr:* Pann., A., *Irmonologhion – Catavasier în care se coprind catavasiile sârbătorilor dumnezeiești, asemănându-le glasului și douăzeci și una doxologhii*, Buc., <sup>2</sup>1854, p. 244.

**telea v. izorimie (1).**

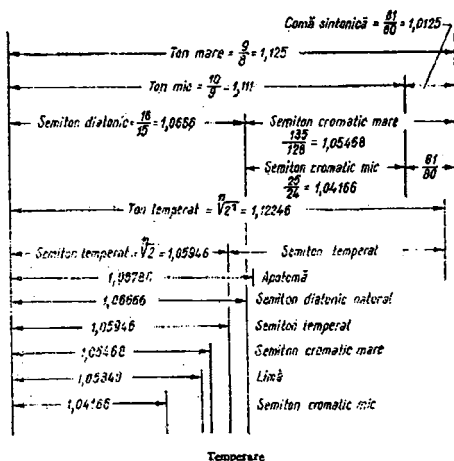
**temă** (fr. *thème*; germ. *Thema*; engl. *theme*; it. *tema*), idee muzicală integral expusă, cu sens de sine stătător. Particularitățile expresive și structurale ale **t.** depind de particularitățile stilului\* și ale formei\*

muzicale în care se încadrează și, implicit, de specificul travaliului (v. dezvoltare) la care urmează să fie supusă. Astfel, **t.** de fugă\* – ale cărei dimensiuni oscilează între un motiv\* și o perioadă (**1**) – este adecvată tratării prin modalități preponderent contrapunctice (augmentare\* și diminuare\* ritmică, inversare\*, recurență\* etc.); temele sonatei\* – acoperind fiecare aprox. o perioadă – sunt construite pe de o parte în funcție de opoziția care se instituie între ele, iar pe de altă parte în funcție de operațiile dezvoltătoare la care urmează să fie supuse; **t.** ciclului variațional (sau a temeii cu variațiuni) se distinge prin capacitatea de a suporta un amplu travaliu variațional; **t.** (sau temele) rondo\*-ului – depășind în general lungimea unei fraze\* – au structuri relativ mai simple și adoptă un ton relaxat, destins. (S.R.) **T. cu variațiuni** gen (**1**, **2**) (de ex. în cadrul sonatei); se distinge prin capacitatea de a suporta un amplu travaliu variațional [v. variație (**1**)]. Având ca punct de plecare o **t.** proprie și, cu precădere, una preluată din creația altor compozitori (sau din cea anonimă, inclusiv folclorică), variațiunile modifică treptat **t.** prin procedee ornamentale\* și figurative\*, contururile acesteia rămânând recognoscibile, dată fiind păstrarea unor piloni melodici și, mai ales, armonici. Tonalitatea (**2**) rămâne pe parcursul variațiilor cea de bază, singura abatere permisă fiind (în cazul unei **t.** majore\*) o temporară înscriere a uneia dintre variații în omonima\* minoră\*. Sunt mai rare cazurile în care, în cadrul **t.** cu variațiuni de tip „ornamental“, se apelează și la procedee contrapunctice\*, de felul acelora întâlnite în passacaglie\* sau în ciaconă\*; uneori, ciclul poate sfârși (ca la Beethoven, Brahms, Reger) printr-o fugă\*. Când ciclul este mai evoluat, se disting subcicluri, marcate de revenirea periodică a **t.** (la rându-i mai mult sau mai puțin modificată) (G.F.)

**temperare** (< lat. *temperare* „a potriți, a modera“; fr. *tempérament*; it. *temperamento*; germ. *Temperatur*; engl. *temperament*), denumire generală dată procedeelelor și operațiilor elaborate în timp pentru a se obține sisteme de intonație (**1**, **1**) în care să fi egalizată (uniformizată), întâi parțial și apoi total, mărimea acelor intervale\* muzicale omonime care au valori diferite în gama prin cvinte\* (Pitagora) și în cea naturală\* sau armonică (Zarlino). Prin această egalizare s-a simplificat construcția instr. muzicale cu claviatură\*, s-a redus numărul alterațiilor\* s-a putut compune, transpune (v. transpoziție) și executa muzică în orice

tonalitate (2) și a devenit posibilă enarmonia (2). Se cunosc sisteme de *t. neegală* și *egală* (germ. *Gleichschwebende*). În primele, părăsite în prima jumătate a sec. 18, numai unele intervale erau uniformizate, alese dintre cele mai utilizate, cu alterațiile necesare și posibile. Prin aceasta se putea compune, transpune și executa muzica într-un număr redus de tonalități (cu puține alterații la cheie\*) și numai în acesta se putea modula (v. modulație); instr. muzicale cu sunet fix erau construite și acordate (1) corespunzător. (Ex.: la orga\* din castelul regal danez din Frederiksborg, construită în anul 1612 și restaurată fidel de A. Cavallé-Coll în sec. 19, sunt utilizabile numai tonalitățile *do*, *sol* și *re*). În sistemele de *t. egală*, octava\* este împărțită într-un număr de intervale exact egale: 12 (A. Werckmeister), 31 (N. Vicentino), 41 (P. von Jankó), 43 (J. Sauveur), 53 (Mercator-Holder) și chiar 55 (Chr. Huygens). La acestea trebuie adăugate vechile sisteme orient. de *t. egală*: cel arabo-persan cu 17 trepte în octavă și cel indian cu 22 de trepte (*sruti*) (v. microintervale). *T. ideală* este aceea cu 53 de sunete\* în octavă\*, deoarece permite orice fel de intonație netemperată sau temperată, în 53 de tonalități diferite. Utilizarea ei este însă posibilă numai în cazul vocii sau al instr. cu coarde și arcuș și practic nu poate fi vorba de claviaturi\* cu 53 de sunete în octavă. ■ Problemele ridicate de inconvenientele sistemelor expuse au fost soluționate prin adoptarea *t. egale* (uniforme) cu 12 semitonuri\* în octavă. Un asemenea semiton are cea mai mică valoare considerată astăzi în muzică, valoare unică

și aceeași în tot cuprinsul scării muzicale cromatice. Octava se divide în 6 tonuri\* egale, terțele\* mari sunt toate egale și la fel terțele mici, sextele\* mari, cele mici etc. Sunt posibile orice enarmonii (de ex. intervalul disonant de cvartă\* micșorată *do diez-fa* = intervalul consonant de terță mare *re bemol-fa*). În scara astfel temperată numai intervalele de octavă au mărimea acustic exactă (2/1 în raport de frecvențe\* sau 1 200 de cenți\*). Toate celelalte intervale sunt ușor alterate (v. tab.). Gama egal temperată cu 12 sunete în octavă (gama cromatică\*), materializată concret pe instr. cu claviatură, are drept simbol egalitățile (enarmoniile) *si diez = do = re dublu bemol*. Rezultând din condiția ca suma a 12 semitonuri egale (*s*) să dea o octavă, ea este reprez. din punct de vedere acustic-matematic de relația  $s^{12} = 2/1$ , de unde  $s = \sqrt[12]{2} = 1,05946$ . Acest ultim număr este valoarea în raport de frecvențe a semitonului egal temperat (ex.: considerând sunetul *la* = 440 Hz dat de diapazon (6), sunetul *si bemol* imediat superior va avea frecvența de  $440 \times 1,05946 = c. 466$  Hz). Privit la început ca o adevărată monstruoasă, acest mod de *t. a* fost consacrat, dovedindu-și pentru prima dată superioritatea față de modurile anterioare de *t.*, datorită lui J.S. Bach, prin preludiile și fugile din *Das wohltemperierte Klavier* (2 vol., 1722 și 1744), scrise câte 2 în fiecare tonalitate maj. și min. având ca tonică\*, rând pe rând, toate cele 12 sunete temperate. După aceasta, sistemul lui Werckmeister a devenit unicul sistem de acodare (2) a instr. cu claviatură. ■ *T. pluricromatică*, denumire dată uneori divizării octavei, *t. în 36, 48 sau mai multe microintervale\* egale* (*t. cvartitală*, prin sferturi de ton: *t. sextitală*, prin șesimi de ton etc.). ■ Se admite că ideea *t. a* fost enunțată pentru prima dată de spaniolul Bartolomeo Ramis de Parja, în *De Musica Tractatus* (1482), unde propune ca în terța mare *do-mi* diferența de o comă\* sintonică (81/80) dintre *mi pitagoric* (81/64) și *mi natural* (5/4) să fie temperată, adoptându-se un sunet mediu între cei doi *mi*. Din sec. 16, pe măsură ce se extindeau instr. muzicale cu sunet fix, inconvenientele vechilor intonații practice (pitagorică și naturală) au devenit tot mai supărătoare, impunându-se soluții de remediere. În gama prin cvinte, necesitatea *t. a* fost impusă de consecințele care rezultă din faptul că prin suprapunerea a 12 cvinte\* nu se ajunge la un



sunet egal cu cel rezultat din suprapunerea a 7 octave, ci la unul mai înalt cu o comă\* pitagorică (diatonică). În această gamă, semitonul diatonic\* (limma) este mai mic cu o comă pitagorică decât semitonul cromatic\* (apotome\*); terța mare și sexta mare depășesc mărimea intervalelor omonime naturale (ale armoniei (III, 1), astfel că nu se pot obține acorduri\* pure; răsturnările\* lor sunt în schimb mai mici, cu aceleași consecințe etc. În gama naturală (armonică) se întâlnesc alte feluri de inconveniente. Aici tonul are 2 mărimi: ton mare,  $do-re = fa-sol = la-si = 9/8$  și ton mic  $re-mi = sol-la = 10/9$ , astfel că și septima\* mică are două valori diferite:  $16/9$  și  $9/5$ . Există apoi o cvintă perfectă „joasă“,  $re-la = 40/27$ , mai mică decât cvinta perfectă  $3/2$  cu o comă sintonică, și, implicit, o terță mică „joasă“,  $re-fa = 32/27$ , căreia îi lipsește aceeași comă sintonică pentru a fi egală cu terța mică naturală  $6/5$  etc. În aceste sisteme, netemperate, introducerea alterațiilor, impusă de modulații sau de transpuneri, creează complicații mari, uneori insurmontabile. Numai pentru alterațiile simple, gama prin cvinte ar avea nevoie de încă 14 sunete în octavă, pe lângă cele 7 diatonice (câte un diez\* și un bemol\* pentru fiecare sunet diatonic). În gama naturală ar fi nevoie de un număr și mai mare de alterații în octavă, datorită existenței multor intervale omonime de valoare diferită. În aceste condiții, construcția și mai ales utilizarea instr. muzicale cu claviatură corespunzătoare deveneau practic imposibile. Pentru învingerea dificultăților

semnalate s-a încercat mai întâi să se elaboreze sisteme de t. neegală, adoptându-se fie sunete aproximativ medii între cele apropiate, fie sunete exacte, selectate dintre toate cele teoretic necesare și renunțându-se pur și simplu la cele mai puțin folosite în compoziții. În primul caz, octava era împărțită în 12 intervale de semiton, dintre care unele neegale, iar în cel de-al doilea în 12, 17, 19 sau 31 de sunete cu cele mai diferite valori ale intervalelor omonime. T. neegale încercate nu puteau însă da satisfacție, mai ales pentru că permiteau puține modulații și transpuneri exacte, limitate la un număr redus de tonalități. Nodul gordian al crizei în care se afla t. în a doua jumătate a sec. 17 a fost tăiat de organistul, compozitorul și matematicianul Andreas Werckmeister. Acesta, reluând sistemul cu 12 trepte în octavă schițat de Mersenne în 1636, îl dezvoltă și-i dă formă teoretică definitivă. La adoptarea acestei t. au contribuit mult J.D. Heinichen și J.G. Neidhardt. Opuștea față de noul sistem s-a manifestat și după ce Bach a dovedit în mod strălucit posibilitățile și avantajele t. cu 12 semitonuri egale; chiar în sec. nostru s-a repetat părerea că gama egal temperată cu 12 trepte ar fi o denaturare grosolană a adevăratei simțiri muzicale. Această gamă, care sacrifică puritatea intonației intervalice și acordice în favoarea rațiunii și a practicii, a însemnat desigur un compromis – dar un compromis creator: ea este alfabetul în care au scris muzică toți compozitorii din ultimul sfert de milen. și mai bine.

Mărimea intervalelor centrale în gamele naturală, pitagorică și temperată (cromatică)

Intervalul	Mărimea exprimată în			Intervalul	Mărimea exprimată în		
	rapoarte de frecvență	numere zecimale	cenți		rapoarte de frecvență	numere zecimale	cenți
<b>Terță mică :</b>				<b>Cvartă :</b>			
— pitagorică și naturală joasă	$\frac{32}{27}$	1,185	294	— naturală și pitagorică	$\frac{4}{3}$	1,333	498
— temperată	—	1,189	300	— temperată	—	1,335	500
— naturală	$\frac{6}{5}$	1,200	316	— naturală „înaltă”	$\frac{27}{20}$	1,350	519
<b>Terță mare :</b>				<b>Cvintă :</b>			
— naturală	$\frac{5}{4}$	1,250	386	— naturală „joasă”	$\frac{40}{27}$	1,481	680
— temperată	—	1,260	400	— temperată	—	1,498	700
— pitagorică	$\frac{81}{64}$	1,266	408	— naturală și pitagorică	$\frac{3}{2}$	1,500	702

*Bibliogr.*: Mersenne, M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636; Werckmeister, A., *Musikalische Temperatur*, 1691; Neidhart, J.G., *Die beste und die leichteste Temperatur des Klavichords*, 1706; Holder, W., *A Treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony*, Londra, 1731; Riemann, H., *Katechismus des Musikgeschichte*, Leipzig, 1889; Jankó P. von, *Über mehr als zwölfstufige gleichschwebenden Temperaturen (III, Ueber ein einundvierzigstufiges System)*, în: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Leipzig, 1801; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, 1891, 1921; Garnaud, P., *Histoire et influence du tempérament*, Paris, 1929; Cuclin, D., *Monografia. Contribuții la o eventuală reformă a fundamentelor muzicii*, Buc., 1934; Magni-Duflocq, E., *La fisica del suono*, Milano, 1934; Larousse de la Musique (2 vol.), Paris, 1957; Teodoru, D., *Aplicarea matematicii la studiul fenomenelor muzicale*, în: SM, 7, 1958; Berger, W., *Intonație temperată și netemperată*, în: Rev. Muz. 11, 1960; Giuleanu, V. și Iușcanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962. (D.U.)

**temple blocks** (cuv. engl.) v. **nucă de cocos**.

**tempo** (cuv. it. „timp”; la pl. *tempi*; lat. *tempus*)

1. (sensul inițial) Timp (I, 2) al măsurii\*. 2. Gradul de iuțeață cu care trebuie executată o lucrare muzicală. Factor important pentru redarea exactă a caracterului unei compoziții (1) muzicale, t. trebuie indicat cu aceeași precizie ca și înălțimile (2), duratele (II) și intensitățile (2) sunetelor. Dar abia începând din sec. 19, datorită metronomului\*, această notare exactă a devenit posibilă. Mai înainte, t. era păstrat prin tradiție, lăsat la libera alegere a interpretului sau stabilit pe baza unor termeni convenționali – cu valoare relativă – folosiți și astăzi. Acești termeni, de origine it., privind mișcarea propriu-zisă (*largo\**, *lento\**, *adagio\**, *andante\**, *moderato\**, *allegretto\**, *allegro\**, *presto\** etc.) pot fi completați cu unele indicații referitoare la caracterul muzicii (*giocos*, *scherzando*, *con anima*, *con brio*, *con spirito*, *con moto*, *con fuoco*, *mosso*, *agitato*, *appassionato*, *energico*, *malinconico*, *mesto*, *tranquillo*, *amabile*, *semplice*, *grazioso*, *cantabile*, *misterioso* etc.). Numeroase indicații de mișcare și caracter apar și în alte limbi (germ., fr.), în special atunci când termenii convenționali se dovedesc insuficienți.

Alături de toți acești termeni, pentru a stabili cu precizie t., trebuie să existe și indicația metronomică (numărul de bătăi pe minut, fiecare bătaie corespunzând de obicei unei note cu valoare\* de pătrime\* – v. metronom). În cuprinsul aceleiași piese pot apărea schimbări de t., care trebuie notate la fel de precis, și reveniri la mișcarea inițială (cu indicația a t. sau t. *primo*). Uneori schimbările se fac treptat, în acest caz fiind necesari termeni agogici\* care indică o rărire a t. (*allargando\**, *rallentando\**, *ritenuto\** etc.) sau o accelerare (*accelerando\**, *precipitando\**, *stretto\**, *stringendo\** etc.). T. poate fi indicat, în unele cazuri, prin referirea la o mișcare cunoscută: t. *di minuetto*, t. *di mazurka*, t. *di Walzer*, t. *di marcia*, *Alla siciliana*, *All'ongarese\**, *Alla turca*. V. **mișcare (2)**. (A. R.)

**tempo rubato** (loc. ital. „durată furată”), indicație și implică manieră de interpretare care constă în modificarea unor durate (II) în timp ce pulsația metrică se menține neschimbată. Termenul a fost introdus de P. Fr. Tosi (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723). Indicații și recomandări practice privind această manieră se găsesc deja în scrierile lui Zacconi (1592), Peri (1600), Caccini, (1602), apoi, după Tosi, la Quartz (1755), C. Ph. E. Bach (1753, 1787), L. Mozart (1756), W. A. Mozart (1777). D. G. Türk (1789). În această accepție a termenului, t. este o manieră indispensabilă atât în interpretarea monodiei\* acompaniate a basului continuu\* cât și în aceea a stilului pianistic mozartian sau chopinian (unde devine un element expresiv deosebit de caracteristic). Unii autori descriu, alături de acest t. zis „sever” (germ. *gebundenes t.*) și un t. *liber* care constă în „grăbirea și reținerea capricioasă a mișcării în ambele mâini” (Czemy, 1846), acesta însă, aidoma conceptului parlando rubato adoptat de folcloriști care stă la baza sistemului (II, 6) ritmic cu același nume, intră în obiectul agogicii\*. Confuzia terminologică între *rubato\** și t. s-a ivit (după Eggebrecht, 1955) în urma dispariției practicii de acomp. de tip baroc\*, în timp ce termenul tempo\* și-a pierdut treptat sensul de „timp, valoare, durată” și a devenit sinonimul cuvintelor „mișcare, viteză”. (Fr.L.)

**tempus** (cuv. lat. „timp”), v. **musica mensurata, mensura (2) timp (I, 1)**.

**tenor** (< it. *tenore*; fr. *ténor*). 1. Vocea (1) bărbătească cea mai înaltă, cu ambitus (1) *do<sup>1</sup>-do<sup>2</sup>* (v. notarea octavelor). Ca voce solistică, după

caracterul său, t. poate fi *lyric*, *dramatic* (variantă germ. *Heldentenor* „t. eroic”), *spinto* etc. În sec. 18, denumirea de t. le-a înlocuit pe cele fr. mai vechi: *taille* și *haute contre*. V. falsetist. (1, 2). 2. Vocea (2) a treia într-o structură polif. sau arm. la patru voci. A fost la începuturile polifoniei\* vocea principală (v. t. (3); contra-tenor; *organum*; motet). În partiturile\* corale actuale, t. se notează în cheia\* *sol*, efectul fiind însă cu o octavă\* mai jos. În partiturile mai vechi, se nota în cheia *do* de t. (pe linia a patra a portativului\*). 3. (cu accentuare pe prima silabă; lat. „cel care ține”; fr. *téneur*). Vocea (2) care, în polif. sec. 12–16, deținea *cantus firmus*\*-ul. 4. Ton de recitare în psalmodie\*. V. și *recto tono*. 5. Instrumente\* cu un ambitus corespunzător t. (1), ex.: sax., trb., tuba, *Tenorhorn* (v. *fligorn* (2), *tenor viol* (v. viole (1)) etc. Aceste instr. sunt fie tranzpozitorii (v. transpoziție) fie se notează în cheia de t. Violoncelul\* este notat, pentru registrul (I) corespunzător, în aceeași cheie. (G.F.)

**Tenorhorn** (cuv. germ.) v. **fligorn** (2).

**tenorino** (cuv. it., diminutiv de la *tenor*) specie de tenor (1) lejer caracterizată printr-o mare agilitate în zona falset\*-ului și o forță de emisie redusă. V. falsetist (1). (C.A.B.)

**tenoroon** (cuv. engl.) v. **fagottino**.

**tenor viol** (cuv. engl.) v. **viole** (1).

**tenor violin** (cuv. engl.) v. **violă**.

**tenso** v. **jeu-parti**.

**tenuto** (cuv. it. „ținut”), indicație prin care se recomandă respectarea valorii\* exacte a notelor. Se utilizează în special în pasaje bogate în note executate *staccato*\*, pentru a marca un contrast. Indicația nu implică răirea mișcării (2). Abrev.: *ten*. (B.C.)

**teorba** v. **arciliuto**.

**teoreticon** (theoriticon) v. **propedie**.

**teoria instrumentelor** v. **instrumentație**.

**teoria muzicii** 1. (T. superioară a muzicii), studiul elementelor tehnice și de sistem II) ale artei muzicale, întreprins la un nivel conceptual superior, cu o obligatorie viziune de sinteză și implicând considerarea obiectului în perspectivă istorică; ca și estetica\* muzicală, pe care uneori o interferează, t. superioară a muzicii ține de latura sistematică a științei muzicii (v. muzicologie). 2. (T. didactică a muzicii), disciplină al cărei obiect și scop îl constituie determinarea și definirea elementelor și categoriilor tehnice uzuale ale muzicii (inclusiv a elementelor de scris-citit

muzical, care cad în sarcina unei t. *elementare* a muzicii), corespunzător necesităților de învățare a acestora. Privită dincolo de cele două accepțiuni menționate (despărțirea de sensuri a conceptului se produce de altfel târziu, mai ales ca urmare a necesităților impuse de dezvoltarea învățământului muzical), și anume în sensul ontologic al unui demers teoretic fundamental, al unui „prim gest” de a da expresie teoretică elementelor constitutive ale muzicii, t. muzicii este, dintre toate disciplinele subordonate artei muzicale, poate cea mai îndreptățită – inclusiv prin generalitatea domeniului ei – să se revendice de la gândirea și scrierile *despre* muzică ale anticilor. Trecerea de la *teoriile* despre muzică la o t. a muzicii, deci constituirea acesteia din urmă ca știință a avut loc în ev. med.: învățarea muzicii în *quadrivium*\* era sin. cu învățarea științei muzicii iar compoziția (2) însăși va fi socotită sec. de-a rândul mai mult știință decât artă. De-a lungul întregii ei dezvoltări medievale și continuând cu Renașterea\* și în parte cu barocul\*, t. muzicii se configurează ca o știință „totală” a muzicii, ca un *summum* al diferitelor discipline și specialități teoretice muzicale particulare. Pondere cea mai mare în acest complex teoretic – în alcătuirea căruia intrau și o seamă de elemente moștenite din antic., în speță concepțiile și teoriile referitoare la bazele fizice (acustice\*) și matematice ale muzicii – o dețineau disciplinele slujind direct practica muzicală, anume contrapunctul\* și armonia (III, 2). (Emanciparea acestora din urmă nu se realizează cu ușurință; un reper: *Tratatul de armonie* de Rameau (1722), încă tributar „sincretismului” teoretic originar). V. *analiză* (C.I.L.F.)

**teremin** v. **electrofone instrumente**.

**tererem** v. **cratimă**.

**termenvox** v. **electrofone, instrumente**.

**terminatio** (cuv. lat. „sfârșit”) 1. Termen împrumutat din arta retoricii pentru a desemna o concluzie melodică (spre deosebire de cadență (1) ce desemnează o concluzie armonică). T. este *masculină* dacă nota finală a melodiei este o notă lungă; ea devine *feminină* dacă nota finală este scurtă. V. *clausula*. 2. Într-un tril\*, t. arată modul în care este rezolvat acest ornament\* melodic. T. trilului, lăsată multă vreme la latitudinea executantului, a început a fi notată de pe la mijlocul sec. 19. 3. (lingv.) Sunet sau grup de

sunete de la sfârșitul unui cuvânt; partea variabilă a unui cuvânt de la sfârșitul lui, prin opoziție cu rădăcina (radicalul), invariabilă. (D.U.)

**ternar**, structurare pe baza raportului 1/3 sau 3/1. Determinarea de **t.** se folosește: **1.** În domeniul duratelor (**I**, **1**): *ritm t.* ritm\* format din 3 unități; *măsură t.*, măsură\* formată din trei timpi (**I**, **2**); **diviziune** (**I**) **t.**, împărțirea unei valori în trei (ex. triolet\*) – de notat că subîmpărțirea fiecărei treimi continuă mai departe binar\* (în caz că nu e specificat contrariul). Notăția **I** modernă are întradevăr la bază principiul diviziunii (**I**) binare, cealaltă păstrând un caracter fortuit (în ev. med. era invers – v. mod (**I**, **3**); *muzica mensurata*) **2.** În domeniul formei, deși aici se preferă termenul de „tripartit” (v. formă). (A.M.)

**terță** (< it. *terza* „a treia”) **1.** Intervalul\* (simplu) dintre o treaptă\* și a treia (ascendent sau descendent) a scării\* muzicale diatonice\*; se cifrează cu 3. Tipuri diatonice în sistemul temperat\*; **t. mare** (ex. *do-mi, fa-la*), valorează 4 semitonuri\* și se cifrează cu 3M; **t. mică** (ex. *re-fa, mi-sol*) valorează 3 semitonuri și se cifrează 3 m. Cu alterații\*, se obțin tipuri de **t. cromatice\***: **t. micșorată** (ex. *la-do bemol*) valorează 1 ton și se cifrează 3–; **t. mărită** (ex. *fa-la diez*) valorează 5 semitonuri și se cifrează 3+. **T. mare** și cea *mică* sunt considerate intervale imperfect consonante\*; celelalte sunt disonante\*. În sistemul tonal (**I**, **3**) și temperat (**I**, **1**), **t.** sunt enarmonice (**2**) cu diferite alte intervale, mai apropiate fiind secunda\* și cvarta\* (ex.: *la-do bemol* = secunda *la-si* și *sol-si diez* = cvarta *sol-do*). Cu duble alterații **t. mare** este enarmonică cu cvinta perfectă (ex.: *re dublu bemol-fa dublu diez* = cvinta perfectă *do-sol*). Prin răsturnare\*, **t. mare** devine sextă\* mică (ex.: *sol-si-sol*), iar cea mică, sextă mare (ex.: *re-fa-fa-re*). **2.** În arm. clasică (**III**, **1**, **2**), un acord\* (trisonul) este definit ca suprapunerea a cel puțin trei **t.** **3.** În sistemul funcțional\*, **t. tonicii\*** se numește mediantă\* (< it. *mediante* < lat. med. *mediante* „care se află la mijloc”), aflându-se la distanță egală de tonică și de dominantă\*. Natura mediantei caracterizează acodurile și modurile maj. și min. **4.** **T. picardiană**, **t. mare** care înlocuiește, în cadența (**1**) picardiană, **t. mică** în modul minor\*, de obicei la finele compoziției (**1**). ■ În gama naturală\* (G. Zarlino) **t. mare** corespunde raportului de frecvențe\* 5/4, iar cea mică raportului 6/5. În

această gamă, **t. mică re-fa** are însă valoarea 32/27, mai joasă cu o comă\* sintonică 81/80 decât celelalte **t. mici** (*mi-sol, la-do* și *si-re*). Prin răsturnare, această **t. dă** sexta mare *fa-re* 27/16, care întrece cu aceeași comă sintonică celelalte sexte mari (*do-la, re-si* și *sol-mi* 5/3). ■ În teoria muzicală greacă\* a antic., unde intervalele erau considerate numai melodic\*, terțele și sextele erau cuprinse în categoria intervalelor disonante (diafonii\*). **T.** (și sexta) arm. nu erau studiate în teoria antic. și nici în cea a ev. med. timpurii; nu se practica nici cântarea prin intervale arm. Abia prin sec. 12 avea să apară, în țările N–V europ. stilul *gymel\** (< lat. *cantus gemellus* „cântec geamăn”), în care melodia era acomp., instinctiv, prin **t. inferioare**, alternate din când în când cu **t. superioare**. În stilul *faux-bourdon\** („bas fals”, Franța, sec. 13–14), vocea (**2**) principală era acomp. de două voci superioare, aflate permanent la interval de **t.** și sextă, ansamblul procedând deci prin acorduri paralele (**2**) de sextă, afară de începutul și sfârșitul compoziției. În sec. 14, **t.** și sextele mari au fost teoretic recunoscute ca intervale arm. imperfect consonante. **T. mare** a fost admisă în acordul final al unei compoziții (pe lângă octavă și cvinta tonicii), pe când **t. mică** a întâmpinat opoziție teoretică până spre finele sec. 17. De atunci, odată cu afirmarea principiului tonalității (**1**), **t.** și sexta mare au caracterizat acordul perfect major\* și modul maj., pe când **t. și** sexta mică, acordul perfect min. și modul min. **V. diviziune** (**4**, **6**); *dualism*; *polarism*.

*Bibliogr.*: Riemann, H., *Handbuch der Akustik* (*Musikwissenschaft*), Berlin, 1921; Giuleanu, V. și Iușcanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; Breazu, G., *Muzica și standardizarea acustică*, în: *Pagini de istoria muzicii românești*, vol. IV, Buc., 1977. (D.U.)

**terțet** (< it. *terzetto*), compoziție vocală pentru trei voci cu sau fără acompaniament\*. Semnificația pur vocală s-a impus abia în sec. 18–19, înainte **t.** însemnând nediferențiat și comp. instr. (Beethoven și chiar Dvořák își mai intitulează *trio*(I)-urile fără pian, t.). La origine stă *tricinium* (v. *bicinium*). În sec. 17–18 desemnează și părțile la trei voci (**2**) din marile lucrări (ex. oratoriul\*). Introdus în operă\*, i se acordă la început importanța unui moment culminant, fiind legat tot mai mult de semnificația dramatică. În muzica de cam., ia forma liedului\* la trei voci (Mozart, Schubert). (E.Z.)

## testudo v. laută.

**tetracord** (< gr. *tetra* „patru“ + *chordē* „sunet“) I. Grup coordonat de patru sunete consecutive, ascendente sau descendente, ale cărui extreme formează o cvartă\*. 21. Pe t. s-a bazat întreaga teorie muzicală a antic. greco-romane. Se distingeau mai multe tipuri de t., grupate în cele trei genuri (II), *diatonic\**, *cromatic\** și *enarmonic* (1). T. diatonice erau patru (fir. 2): *dorian* (preferat în teorie și practică, ducând la un mod (I, 1) care avea importanța actualii game\* do maj.), *frigian*, *lidian* și *mixolidian*, acesta din urmă fără semiton\*, încadrându-se într-o cvartă mărită. Sunetele erau dispuse descendent, mișcarea descendentă fiind considerată cea naturală. Unirea a două t. diatonice dădea naștere modurilor principale (independente) și secundare (derivate), care luau numele t. componente. Modurile dorian, frigian și lidian erau compuse din t. egale, pe când cel mixolidian din t. neegale. T. *cromatic* era format din succesiunea intervalică *secundă\** mărită-*secundă mică-secundă mică*, iar cel *enarmonic* din succesiunea *secundă dublu mărită-diesis\** (sfert de ton) – *diesis* (fig. 2). Dacă t. diatonice au durat tot atâta cât și antica muzică greacă\*, t. cromatic și enarmonic au încetat de a fi practicate încă î. de Ch., făcând ulterior doar obiectul unor studii teoretice. Scara de sunete muzicale a antic. era formată din patru t. doriene, care alcătuiau așa-numitul *systema teleion\** (sistemul perfect). 2. Încă de la începutul ev. med., pe t. s-au bazat modurile eclesiastice occid., al căror imens

„corpus“ melodic a fost cuprins sub numele de cânt gregorian\*. Odată cu distincția ce a fost introdusă între autentice și plagale, t. s-a asociat pentacordului\* [v. mod. (I, 3)]. 3. În sistemul (II, 3) tonal se deosebesc mai multe tipuri de t., după caracterul lor, determinat de poziția și calitatea intervalelor\* de secundă\* conținute (fig. 1). Două t. egale sau diferite formează prin unire și în sens ascendent o gamă\*, al cărei mod (II) este determinat de natura și poziția t. componente. Într-o gamă, t. care începe, ascendent, cu tonica\* este numit *inferior*; cel care, în continuare, începe cu dominantă\* se numește *superior* (ex.: în gama maj. arm., t. inferior este maj., iar cel superior, arm.). În gamele din muzica populară românească se întâlnesc t. de structuri variate, combinate în diferite moduri (un ex. în fig. 1). II. Numele celui mai vechi tip de lyra\* cunoscut la greci (sec. 8–7 î.Hr.), atribuită legendarului Orfeu. După A.M.T.S. Boethius (c. 480–524), cele patru coarde ale acestei lire erau acodate după sunetele *mi, la, si, mi* (fig. 2), adică finală\*, cvartă, cvintă\* și octavă\*, formând singurele intervale muzicale considerate consonante\* în antic. greco-romană.

Bibliogr.: Gevaert, F.-A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 vol., Gent (Gand), 1875–1881; Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, 4 vol., Leipzig, 1901–1903; Paribeni, G.C., *La storia e la teoria dell'antica musica greca*, Milano, 1929; Iușceanu, V., *Moduri și game*, Buc., 1960. (D.U.).

Fig. 1

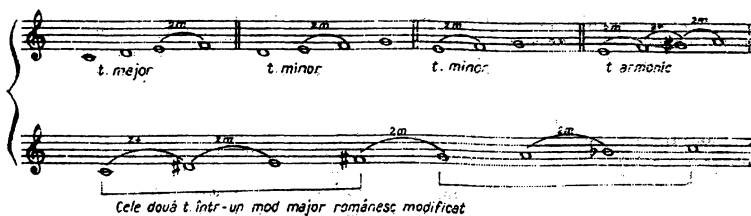
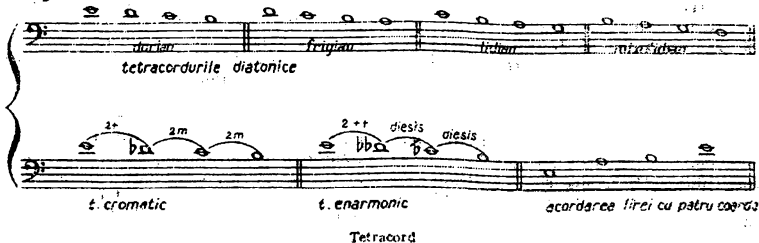


Fig. 2



tetrafonic, sistem ~ (BIZ.) v. sistem (II, 2).

tetraode v. canon (2).

tetrapodie (gr. τέταρτος = patru + πούς = picior), termen de prozodie\* definind versul\* alcătuit din patru picioare (1) metrice. (A.M.)

Textkomposition (cuv. germ.) v. aleatorică, muzică.

textură, fenomen sintactic [v. sintaxă (2)] ce necesită o percepere globală, plasată fiind în zona de audibilitate a aglomerării obiectelor\* sonore. Distribuirea pe orizontală și pe verticală a obiectelor într-un spațiu-timp dens impune în conștiința auditivă imaginea sonoră a unui tot în care detaliul își pierde semnificațiile. Fenomenul provine din neoserialism (v. serială, muzică) unde concepția polifonică\* multiserială și organizarea serială integrală au dus la

pierderea funcției detaliului care a devenit de prisos. Astfel, chiar principalul mijloc al lucidității seriale își neagă propria existență lăsând loc așa-ziselor fenomene de „masă“ care presupun volum, suprafață și impresie de ansamblu. Încă din anul 1955, Y. Xenakis propune un nou mod de organizare a obiectului sonor care să fie corespunzător fenomenului sintactic din zona aglomerației. Denumirea de t., atribuită respectivului fenomen, provine din asocierea cu imaginea densă a scriiturii. Apariția t. în muzică este strâns legată de introducerea noțiunilor matematice care facilitează drumul spre o construcție obiectivă a acestui fenomen sintactic. Astfel Xenakis recurge la calculul probabilistic, cel mai adecvat unor asemenea fenomene, urmărind realizarea percepției medii din partea receptorului. Ia

A. Strou, Concert pentru clarinet și orchestra

The image shows a page of a musical score for a concert for clarinet and orchestra by A. Strou. The score is organized into four main sections: Violins (Vni), Violas (Vie), Violas (Vic), and Cellos (Cb). Each section contains multiple staves of music. The notation is dense and complex, characteristic of serialist or aleatoric music. There are various rhythmic markings and dynamic instructions, including 'sempre stacc.' (sempre staccato) in several places. The score is presented in a standard musical notation format with clefs, notes, rests, and bar lines.



naștere astfel muzica stohastică\* ce presupune determinismul statistic, probabilitățile inegale în succesiune (lanțurile Markov), calculul cu ordinatorul etc. Unii teoreticieni consideră *t.* un caz limită al polif. multiseriale. Alții tind să asimileze *t.* categoriei sintactice numită eterofonie\* apreciind-o, tot așa, ca fiind la granițele acestui fenomen. Desigur, teoriile rămân deschise. Cert este că *t.* s-a impus ca tip de scriitură dominând curentele avangardiste din ultimii 20 de ani. Ca o reacție împotriva aglomerării, a apărut muzica plasată în zona rarefierii (unele muzici de tip minimal) care impune tot o percepție specială din partea receptorului. Disputa dintre cele două zone extreme de audibilitate continuă, dacă ne gândim că și muzica aleatorie\* a folosit și folosește *t.* nespunându-și încă ultimul cuvânt. (H.S.)

**Theorbe v. aurciliuto.**

**theorbierle Laute v. arciliuto.**

**thesis** (< gr.  $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$  [*thesis*], „coborâre, așezare“), valoare\* sau grup de valori ritmice distribuite în poziție metrică accentuată. Tactarea\* *t.* se face în general prin mișcarea descendentă a brațului. Ant. *arsis\**, V. *greacă, muzica.* (S.R.)

**thorough-bass** (cuv. engl.) v. **bas continuu.**

**tibia** (cuv. lat.), instrument aerofon din antichitate, ai cărui strămoși erau confecționați din osul tibia de unde provine denumirea instrumentului. În forma sa perfecționată, *t.* este o variantă a aulos\*-ului. (W.D.)

**tiento** (cuv. sp.), piesă de orgă\* specifică artei spaniole (sec. 16–18), intermediară între preludiu (2) și ricercar\*, considerată a fi una dintre formele premergătoare fugii\*. *T.* au scris sp. Luis Milan (inițial pentru *vihuela\**) și portughezul Correa de Arauxo. (G.F.)

**tilincă v. fluier.**

**timbale 1.** (it. *timbales, timbales cubani*; engl. *timbales*; fr. *timbales cubaines*; germ. *Timbales*), de origine populară sud-americană, *t.* au pătruns în Europa pe două căi: prin turmele orch. de dansuri pop. cubaneze și prin muzica de jazz\*. În orch. simf. au fost introduse prin lucrările unor compozitori sud-amer. din sec. 20, iar ulterior de compozitori nord-amer. și europ. *T.* sunt instr. de percuzie cu câte o membrană, fără coarde, neacordabile, cilindrul lor având următoarele dimensiuni: înălțimea, în ambele *t.*, de 16 cm, iar diametrul de 33 și respectiv 36 cm. Cele două instr. sunt unite printr-un ax și fixate pe un suport special. Membrana se întinde cu ajutorul unor șuruburi montate pe cilindrul instr. Sunetul se obține prin

lovirea membranei cu baghetele (2) de tobă mică\*, cu măturelele\* sau cu degetele, creându-se nenumărate efecte. Timbrul\* lor se aseamănă, în registrul (1) acut, cu acela al timpanelor\*. 2. v. *timpan.* (A.P.)

**timbrel** (cuv. engl.) v. **tamburină.**

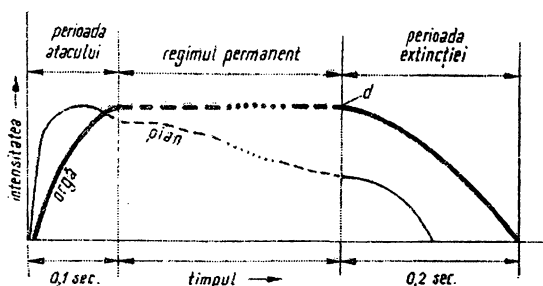
**timbru** (< fr. *timbre*; it. *timbro*; germ. *Klangfarbe*; engl. *timbre*), caracter al senzației auditive care permite să se distingă diferite sunete\* complexe având aceeași frecvență fundamentală și aceeași intensitate (1), însă compoziții spectrale deosebite (armonice\* diferind ca număr și intensitate). Pe lângă înălțime\* (v. și frecvență) și intensitate (2), *t.* este cea de-a treia calitate a sunetului, aceea care-i conferă personalitate sonoră și „culoare“ proprie (cf. germ. *Klangfarbe*, textual „culoarea sunetului“), permițând nu numai individualizarea sursei emitente, fără a o vedea, dar și diferențierea calitativă fină a instr. muzicale de același fel (de ex. a două voci (1) de sopr. care cântă aceeași notă cu tărie egală). *T.* unui instr. muzical este o sinteză, un rezultat al însumării tuturor caracteristicilor sale vibratorii și care în final îi determină valoarea artistică. Sunt mai mulți factori de care, în mod direct sau indirect, depinde *t.* În primul rând se află spectrul sonor al sunetului adică numărul și intensitatea armonicilor care se amalgamează cu sunetul fundamental. Aceste armonice au o dublă proveniență: mai întâi oscilațiile elementului vibrator (ancie\*, coardă\* etc.) și apoi cele ale elementului rezonator (tubul cl., corpul vl. etc.), rezonatorul având rolul de a amplifica sunetul inițial și de a-i adăuga așa-numitele „frecvențe de rezonanță“ (formații sunetului complex). Forma și volumul rezonatorului (cutiei armonice, de rezonanță\*) are o influență decisivă asupra cantității și calității formațiilor și de aici asupra *t.* În același timp, *t.* depinde de intensitatea și înălțimea sunetului, deoarece sunetele grave și cele intense au un conținut mai bogat în armonice. ■ Compoziția spectrală armonică și contribuția ei la formarea *t.* se manifestă în moduri ca și infinite, ceea ce explică de ex. faptul că practic nu se întâlnesc două voci absolut egale ca *t.*, ci cel mult asemănătoare. Un sunet fundamental însoțit numai de primele 2–3 armonice este moale, păstos, plăcut; concomitența armonicilor 2–7 îl face bogat, plin, rotund, cald; dacă prevalează armonicile înalte și lipsesc cele joase, sunetul devine aspru, strident, pătrunzător; un număr mare de armonice distribuite uniform și de tărie comparabilă face *t.* luminos, strălucitor. Un sunet fără armonice (sau cu puține și slabe, v. sunet) poate fi dulce, dar surd, sărac, adesea puțin muzical. ■ Cercetările microanalitice din ultima jumătate de sec. au pus în

evidență importanța capitală a așa-numitelor „procese tranzitorii“ ale sunetelor (v. fig.) în caracterizarea instr. muzicale și în constituirea t. lor. Acesta este determinat nu atât de spectrul armonic, înregistrat în perioada de stabilitate a sunetului (regimul permanent), cât mai ales de spectrul armonicelor existente în perioadele de atac (1) și extincție a sunetului – cum și în perioadele de trecere de la piano\* la forte\* și invers. În perioadele tranzitorii (și mai cu seamă în aceea a atacului), sunetul are caracter de zgomot\*, datorită structurii sale armonice variabile și complicate. La acest zgomot inevitabil se adaugă cel produs (la fel de inevitabil) de mecanismul specific instr. considerat (frecarea arcușului pe coade sau ciupirea acestora, loviturile ciocănelului la pian, suflul aerului în tuburile sonore, vibrațiile neutile ale buzelor etc.). Imperfecțiunile fizice ale emisiei, dacă nu depășesc anumite limite, dau execuției muzicale acea căldură și viață care nu pot fi obținute de la o emisie (practic imposibilă) desfășurată după legile riguroase ale acusticii clasice. Aceasta se ocupă numai de regimul permanent al sunetului, fără a considera procesele tranzitorii, care sunt esențiale în muzică. ■ Deși sunetele armonice sunt de mult cunoscute, îi revine lui Helmholtz meritul de a fi demonstrat (1863), cu ajutorul rezonatorilor sferici, rolul armonicelor în formarea t. Experiențele celebre ale lui Stumpf (1926) au arătat că, amputându-se „capul“ și „coada“ sunetului (adică perioadele tranzitorii), audiția „corpului“ său propriu-zis (regimul permanent al vibrațiilor) nu mai permite să se identifice sursa emitentă; fag. nu poate fi deosebit de vcl., iar vl. de cornet. Odată cu eliminarea proceselor tranzitorii, sunetul și-a pierdut t. specific, personalitatea proprie. Aparatura acustică modernă (oscilograful catodic etc.) și metodele de microanaliză armonică a fenomenelor sonore au permis adâncirea cunoașterii calităților

timbrice, demonstrându-se că sunetul muzical este un fenomen mult mai complicat de cum se știa și că nu i se pot aplica decât în parte și în primă aproximație legile riguroase, dar simplificatoare, ale acusticii\* fizice.

*Bibliogr.:* Helmholtz, H., von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 21863; Stumpf, C., *Die Sprachlaute*, Berlin, 1928; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; Winkel, F., *Vues nouvelles sur le monde des sons* (trad. din lb. germ. de A. Moles și J. Lequeux), Paris, 1960; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962; Casella, A. și Mortari, V., *Tehnica orchestrei contemporane* (trad. din lb. it.), Buc., 1964; Anfilov, G., *Fizica și muzica* (trad. din lb. rusă), Buc., 1965; STAS 1957/1-74, *Acustică fizică*; STAS 1957/4-74, *Acustică muzicală*. (D.U.)

**timp I. 1.** (< lat. *tempus*) Unitatea de durată considerată etalon pentru reglarea tempo(2)-ului, dedusă din înșeși valorile (1, 3) notelor. Este o pulsație, în general, neutră, fără accentuare (ex. în *cantus planus\**). Organizarea polifoniei\*, a sincroniei vocilor (2), a pornit de la valoarea etalon a notelor (v. *musica misurata*). În acest sens t. a avut și denumirea lat. de *tactus* ceea ce a reflectat trecerea spre noțiunea modernă de t. (I, 2). V.: *battuta*; *măsura*. 2. [it. *tempo* (I); fr. *tempus*; germ. *Takt*]. Parte componentă a unei măsurii\*, având în principiu orice valoare\* (notă\* întreagă, doime\*, pătrime\*, optime\* șaisprezeceime\*) considerată unitate metrică\*; în sistemul (II, 6) divizionar, această unitate este divizibilă (I) binar\* sau ternar\*. Fiecare t. are câte un accent (III, 1) principal și câte unul secundar, tare și slab. V. *tactare*. 3. (BIZ.) Valoare



Timbru. Evoluția temporală a două sunete de frecvență și tărie egală, emise de orgă și de pian; a – momentul apariției sunetului; b – momentul ridicării degetului de pe clapă

etalon, corespunzând în transcriere (I) unei pătrimi. Se marchează în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) printr-o bătaie\* (t. fiind, de aceea, asimilat cu bătaia). Prin semnele timporale [v. notație (IV)], valoarea se poate prelungi sau scurta cu unul, doi sau trei t. *Sin. hronos* [χρόνος]. II. Parametru\* operațional al muzicii seriale\* și stochastice\* care, prin cuprinderea globală a unor fenomene de macrostructură\*, se detașează chiar și de parametrul temporal al duratelor\* [v. spațiu (II)]. III. T. *muzical*, noțiune estetică emisă de către Gisèle Grelet (*Le temps musical*, 1949), se consideră t. specific muzicii nu doar la nivel epistemologic (muzica = artă temporală) ci ca pe o derulare interioară a tuturor elementelor temporale ale muzicii și ca pe o proiecție corespunzătoare a acestuia în psihicul receptorului. Una dintre formele de „durată“ trăite de psihicul uman, t. *muzical* nu are – Gisèle Brelet – a se confunda cu noțiunea de durată bergsoniană. (G.F.)

**timpan** (< it. *timpano*; engl. *kettle drum*; fr. *timbale*; germ. *Pauke*). Instrument de percuție\* de origine arab; în Asia a pătruns până în India și China, iar în Africa s-a răspândit până aproape de Ecuator. Europenii cunosc acest instr. abia după prima cruciadă, când a fost adus în Europa și întrebuințat pentru a acompania trp. militare, rămânând multă vreme un instr. exclusiv militar. Este introdus prin sec. 17, în orch. de operă. Rolul t. în orch. crește pe măsura evoluției muzicii simf., Beethoven fiind primul compozitor care acordă din punct de vedere expresiv o mare importanță acestui instr. (conferindu-i chiar un rol solistic, ex. *Schezo*\*-ul *Simf. a IX-a*). În sec. 20 tinde să egaleze contribuția oricărui instr. din orch. simf. Membrana, din piele de vițel, este întinsă pe un bazin metalic în formă semisferică sau semiovoidă. Instr. este *acordabil*. Modul de acordare (2) depinde de tipul de fabricație. Există patru tipuri de t.: a. t. acordat cu ajutorul unor șuruburi; b. t. acordat cu ajutorul unor chei; c. t. acordat prin rotirea bazinei; d. t. acordat cu ajutorul unei pedale\* (astăzi tipul cel mai utilizat). Membrana se pune în vibrație prin lovire, cu două baghete (2) din lemn. Una din extremitățile baghetei, bombată, poate fi învelită cu diferite materiale: fetru, burete, lână, cauciuc, plută, piele. De felul materialului cu care este învelită bagheta depinde calitatea sunetului: de la un sunet dur până la unul foarte moale. Datorită pedalei, se poate obține efectul special de *glissando*\*. În mod obișnuit, în orch. simf. se folosesc 2–4 t., dar

literatura muzicală cunoaște și cazuri în care numărul acesta este depășit. (A.P.)

**tioba v. arciliuto.**

**tipic (tipicon)** (gr. τυπικόν [sc. βιβλίον], de la τύπος, „chip, formă, normă“) (BIZ.), cartea care cuprinde rânduiala și regulile săvârșirii slujbelor pe întregul an bisericesc. În linii mari t. a fost orânduit de Apostoli în sec. 1. În sec. III, Hariton Mărturisitorul (m. 270) a stabilit un t. continuat în sec. 4, de puternicii Eftimie cel Mare și Teoctist. În sec. 5–6 t. este completat și dezvoltat de cuviosul Sava (egumenul Lavrei cu același nume – din Palestina). La începutul sec. 7 în timpul invaziei lui Hozroe asupra Palestinei, acest t. s-a pierdut iar Sofronie patriarhul Ierusalimului (sec. 7) l-a refăcut din memorie completându-l. În sec. 8, Cosma Melodul – episcop de Maiuma (m. 743) și Ioan Damaschin (m. 749) au completat t. ierusalimitean pe care apoi, în sec. 9, Teodor Studitul (m. 826), l-a adăogit și l-a introdus în mănăstirile din jurul Constantinopolului. Tot în sec. 9, Marcu, episcopul Idruntului a adăugat la t. reguli – pentru cazurile când se întâlnesc mai multe sărbători în aceeași zi – cunoscute sub numele de „Capetele (capitolele) lui Marcu“. La români, primul t. a fost tipărit în Mănăstirea Neamț la 1816. Echiv. lat.: *caeremoniale*. (S.B.B.)

**toacă**, instrument de percuție\* autofon. Este construită din lemn de paltin sau de fag. Există două tipuri de t.: a. T. *suspendată* cu ajutorul a două sfori, de formă dreptunghiulară (2 m 18–20 cm). Sunetele se obțin prin lovire cu două ciocane de lemn. b. T. *de mână*, ținută cu o mână și lovită cu cealaltă mână cu un ciocan de lemn. Este mai mică decât cea suspendată (1,6–1,8 10–12 cm.). Ambele tipuri pot crea o atmosferă sătească sau de veche istorie tipic românească (A.P.)

**tobă**. În general, termenul se aplică instrumentelor de percuție\* cu membrană. Există o mare varietate de t. Caracteristica lor comună constă în prezența unei cavități formate dintr-o cutie de rezonanță\* ale cărei extremități sunt acoperite cu piele și care vibreză prin lovire. Cutia de rezonanță, construită din materiale diferite (lut ars, lemn, bambus, metal sau material plastic) are forme diverse: conică, cilindrică, bombată etc. De asemenea, și natura pieilor este diversă: de pește, de capră, de vițel etc. Pozițiile în care se „bate“ t. diferă de la un tip de instr. la altul: între genunchi,

înaintea bustului (agățată de o centură), așezată jos sau suspendată cu ajutorul unui suport special. Modul de a pune în vibrație membrana se face prin lovire: cu toată palma, cu degetele întinse sau curbate, cu una sau două baghete (2), cu una sau două măturele\*. Originea **t.** este greu de stabilit, ea fiind prezentă în toate perioadele istorice (începând cu neoliticul), la mai multe popoare concomitent, în continente diferite, cu forme deosebite și cu multe moduri de a produce sunetele. **T. mică (fără coarde)** (it. *tamburo piccolo*; engl. *snare drum*; fr. *caisse claire*; germ. *kleine Trommel*), **t.** cu două membrane din piele de vițel, prelucrată foarte fin; cutia de rezonanță, din metal, are formă cilindrică. Cele două membrane se întind cu ajutorul unor șuruburi acționate direct sau cu o cheie. Este neacordabilă (v. acordaj (2)). Dimensiunile **t.** mici diferă atât ca înălțime a cilindrului cât și ca diametru. Pentru orch. simf. se utilizează instr. cu înălțimea cilindrului de 16–18 cm. **T. mică de concert (cu coarde)** (it. *tamburo piccolo (con corde)*; engl. *snare drum (snares on)*; fr. *petite caisse (avec timbres)*; germ. *kleine Trommel/mit Schnarrsaiten*): **T.** cu două membrane, având următoarele dimensiuni: înălțimea cilindrului de 16–18 cm, iar diametrul de 35 cm. Pe una din membrane sunt fixate, printr-un mecanism, 4–8 coarde, din material plastic, din intestine de animal sau din metal. Mecanismul respectiv are o funcție dublă: a) de fixare, prin apăsarea cu degetul a clapei, a coardelor de pe membrană; b) de îndepărtare, prin ridicarea clapei, a coardelor de pe membrană. Mecanismul se numește *control de sunet* (it. *sordino interno*; engl. *tone control*; fr. *sourdine interne*; germ. *Obertonkontrolle*). Când coardele sunt lăsate pe membrană, sunetul este metallic și însoțit de un sbârâit. Când coardele sunt ridicate de pe membrană, sonoritatea este cristalină, asemănătoare cu a tobei mici fără coarde (*caisse claire*). **T. de paradă** (it. *tamburo rullante, cassa rullante*; engl. *parade drum, rope drum*; fr. *caisse roulante, tambour roulant*; germ. *Paradetrommel Rührtrommel*). **t.** cu două membrane, fără coarde, care în trecut se folosea exclusiv în armată (se mai numește *tobă napoleoniană*). În orch. simf. a pătruns în sec. 19. Membranele sunt fixate cu câte o ramă din lemn, pe cele două extremități ale cilindrului, tot din lemn (înălțimea cilindrului este de 60 cm cu diametrul de 25 cm). Membranele se întind cu ajutorul unor sfori de cânepă dispuse pe circumferință în formă de V. Sonoritatea tobei de paradă este lipsită de strălucire, opacă, sumbră **T. provensală** (it. *tamburo*

*provensale*; engl. *brak nazwy*; fr. *tambourin provençal, tambour de Provence*; germ. *Landsnechtstrommel*), instr. pop. fr. (din regiunea Provence), asemănătoare ca aspect cu **t.** militară; are o cutie de rezonanță în formă de cilindru alungit, pe extremitățile căruia sunt fixate membranele. Întinderea membranei se face ca la **t. de paradă** (cu ajutorul unor sfori dispuse pe circumferința cilindrului). Nu are coarde. **T. mare** (it. *gran cassa, tamburo grande*; engl. *bass drum*; fr. *grande caisse*; germ. *grosse Trommel*), **t.** neacordabilă, cu două membrane amplasate pe cele două extremități ale unui cilindru din lemn, din fibre sintetice sau din metal, de diferite dimensiuni: 35–40 cm Ø (se folosește în fanfare\* și în orch. pop.); 50–60 cm Ø (se folosește în orch. de jazz\*); 70–90 cm Ø (se folosește în orch. simf.). În orch. simf. contemporană se recurge uneori chiar la mai multe **t. mari** de diferite dimensiuni. (A.P.)

**toccată** (< it. *toccata*, de la *toccare*, „a atinge“), lucrare muzicală de virtuozitate\* destinată instrumentelor cu claviatură\* (orgă\*, clavecin\*, pian\*) și executată solistic. În sec. 14–15, termenul **t.** desemnează generic piese pentru instr. cu claviatură ale epocii, indiferent de forma acestor piese [suită (I, 1), ricercar\*]. A. Gabrieli și Cl. Merulo impun **t.** o structură proprie: o primă secțiune omofonă\*, o a doua de virtuozitate – în care abundă succesiunile de note de pasaj\* în valori (I, 3) mici, ample formule ornamentale\*, figuri\* complementare etc. – și o secțiune finală, culminantă, *fugato*\*. Dezvoltarea fiecărei structuri componente – sub influența sonatei\* a tre și a suitei\* (Al. Scarlatti) – conduce la scindarea **t.** în mișcări independente (de unde asocierea, devenită clasică, de **t.** și fugă\*). **T.** este cultivată cu precădere de compozitorii Casteliono Paolo Borrono, Froberger, Frescobaldi, Merulo, A. Gabrieli, Al. Scarlatti, D. Scarlatti, J. S. Bach. **T.** modernă, puternic influențată de stilul pianistic romantic, solicită în cel mai înalt grad virtuozitatea interpretului rămânând o piesă independentă (ex. la Prokofiev, P. Constantinescu) sau ca parte de ciclu (I, 2) (Ravel, *Tombeau de Couperin*, piesea nr. 6; Enescu mișcarea introductivă din *Suita a II-a pentru pian*). Prin extrapolare, termenul **t.** este atribuit unor piese orch. (Cl. Monteverdi, Introducerea operi *Orfeo*; K. A. Hartmann, finalul *Simfoniei a V-a*; Villa-Lobos, piesele nr. 2, 8 și 8

*J.S. Bach, Toccata  
din Toccata și Fugă în re-major pentru Clavir*

din suita pentru orch. *Bachianas Brasilieras*; T. Ciorteza, *Passacalia* și t. pentru orch.). (C.A.B.)

**toconecele**, vechi rit agrar, pe cale de dispariție, practicat de către copii în Banat și Oltenia. Deși contaminat cu elemente creștine (se cântă în joia Paștilor), nu și-a pierdut semnificația laică. Tema generală: exprimarea bucuriei celor mici că au scăpat de lungile zile de post. Există atestări despre interzicerea obiceiului încă din sec. 8. Copiii cântă acompaniindu-se cu lovituri de toacă\*, într-un ritm

ostinat\*, cu accente periodice uneori neregulate. Melodia t. are o structură prepentatonică (v. pentatonică).

*Bibliogr:* Cipariu, T., *Acte și documente latine-romanesce*, Blaj, 1836; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Mușlea, I., Bârlea, Ov., *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu*, Buc., 1970. (E.C.)

**tom-tom**, instrument de percuție\* cu membrană de origine asiatică, adoptat inițial în muzica de jazz\*.

## TOCONELE

Gonj - culea de C. Brăiloiu

To - co - to - co - ne - li - le      Mii - ne - s joi mă - re - li - le

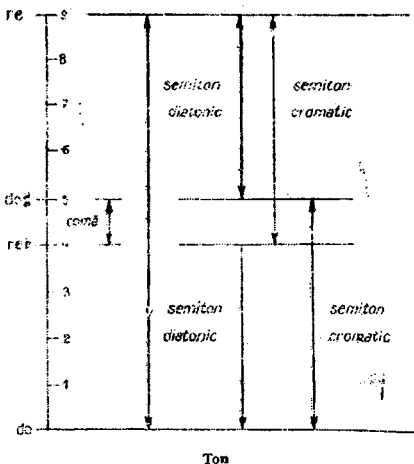
În sec. 20 este introdus în muzica simf. și foarte mult utilizat după cel de al doilea război mondial. Sonoritatea instr. diferă în funcție de natura obiectului cu care este lovită membrana: cu baghete (2) de tobă mică\*, cu măturele\*, cu o măturică și cu o baghetă, cu mâinile, cu degetele. Există două tipuri de t.-t.: a) cu o membrană și b) cu două membrane. **T.-t. cu o membrană** (it. t.-t. *a una pelle*; engl. *single head toms*; fr. t.-t. *avec une membrane*; germ. *Einfelltoms*) este o variantă de fabricație mai recentă și se utilizează în muzica de jazz. Familia t.-t. cu o membrană este compusă din 5-7 instr. de diferite dimensiuni. **T.-t. cu două membrane** (it. t.-t. *tamburo muto*; engl. t.-t.; fr. t.-t.; germ. *Tom-tom, Jazzpauke*) formează o familie mai bogată: t.-t. *piccolo*, t.-t. *soprano*, *alto*, t.-t. *tenoro I*, t.-t. *tenoro II*, t.-t. *baritono*, t.-t. *basso* și t.-t. *contrabasso*. (A. P.)

**ton (ton întreg)** (interval) (< fr. *ton* < lat. *tonus*; it. *tono*; germ. *Ganzton*; engl. *tone*) 1) În sistemul egal temperat cu 12 sunete\* în octavă\* (v. temperare), intervalul imediat mai mare decât semitonul\* (1 t. = 2 semitoni) și denuște valoarea secunde\* mari. Alături de semiton, t. este o unitate de măsură intervalică (ex.: cvinta\* perfectă cuprinde  $3^{1/2}$  t., iar octava 6 t.). Gama hexatonică\* este formată din 6 t. temperate succesive. **T. diatonic** cuprinde un semiton diatonic și unul cromatic (sau invers) și este format de două note scrise pe trepte\* vecine, deci cu nume diferit (ex.: *do-re* sau *sol-la*). **T. cromatic** cuprinde 2 semitoni cromatice și este format de 2 note scrise pe aceeași treaptă, deci cu același nume, din care cel puțin una este alterată\* (ex. *mi dublu bemol-mi* sau

*re bemol-re diez*). 2) În sistemul temperat Mercator-Holder (cu octava divizată în 53 de come\* egle, v. temperare), t. este format din 9 come\*, grupate într-un semiton diatonic (4 come) + un semiton cromatic (5 come) sau viceversa (v. schema). 3) În sistemul (netemperat) al gamei prin cvinte\* (Pitagora), valoarea t. se exprimă prin raportul 9/8, care este raportul a două lungimi de coardă de monocord\* sau a 2 frecvențe\*. **T. pitagoric** este alcătuit din două intervale neegale: *limma* (semitonul diatonic 256/243) + *apotome\** (semitonul cromatic 2187/2048). Este mai mic decât t. din sistemul temperat cu 12 trepte în octavă (203,9 cenți\* față de 200), dar aproape egal cu tomul Mercator-Holder (203,8 cenți). 4) În sistemul (netemperat) al gamei naturale (Zarlino), t. este de 2 feluri: t. *mare* 9/8 și t. *mic* 10/9. Primul este intervalul dintre armonicele\* 8 și 9, iar al doilea dintre armonicele 9 și 10. În gama naturală cu tonica\* *do*, intervalele de t. *mare* sunt *do-re*, *fa-sol* și *la-si*, iar cele de t. *mic*, *re-mi* și *sol-la*. **T. mic** valorează 182,4 cenți, cel mare fiind egal cu t. pitagoric. Existența t. *mic* dă naștere în gama naturală la 2 intervale „joase“. Ele sunt cvinta *re-la* = 40/27 și terța mică *re-fa* = 32/27. Cvintele perfecte tip *do-sol* = 3/2 măsoară 702 cenți, pe când cvinta „joasă“ 680,4 cenți (cvinta temperată micșorată tip *do-sol bemol* valorează exact 600 cenți). Terța mică tip *mi-sol* = 6/5 măsoară 315,6 cenți, pe când cea „joasă“ 294,1 cenți. Cvintei naturale „joase“ îi corespunde, prin răsturnare\*, cvarta „înaltă“ 27/40 de 519,5 cenți, iar terței mici „joasă“, sexta „înaltă“ 27/16, de 905,8 cenți. (D.U.)

**tonadilla** (cuv. span. [tonadilla], diminutiv de la *tono* „arie muzicală“), termen care desemnează în sec. 17 cântecele intonate în finalul pieselor de teatru popular numite *pasos* sau *entermeses*. În cursul sec. 18, se diferențiază două tipuri de t.: t. *religiosa*, intrând în componența cantatelor\* scrise pentru festivitățile bis. cat. și t. *escénicas* („de scenă“) foarte răspândite, reprezentând secțiunile muzicale intercalate actelor unei piese de teatru. Compozitorii importanți pentru creația de t. *escénicas* sunt: Mison Pablo Esteve și Blas de Laserna. V. *intermezzo* (1). (C.A.B.)

**tonalitate** (< fr. *tonalité*; germ. *Tonalität*) 1. Noțiune fundamentală a gândirii muzicale europene, ce reglementează domeniul intonaționalului prin instituirea unor raporturi necesare de



congruență și contrast, pornind de la poziția și acțiunea centristă exercitată de tonică\*. ■ *În sens restrâns*, t. se identifică propriu-zis cu liniile de forță predominant centripete și, în subsidiar, centrifuge, ce rezultă din gruparea întregului material sonor în jurul funcțiilor (1) de T, D și Sd. T și acordul\* ei dețin, ierarhic vorbind, prioritatea, spre acestea convergând cu deosebită forță D (datorită în primul rând prezenței în acordul său a sensibilei\*, care investeste funcția D cu tensiune și motricitate, cu acea *tendance* – cum o numea Fétis) și Sd, cea de-a doua vădind, totuși, o relativă contrapondere evazionistă. S-a convenit că paternitatea termenului îi revine lui Fétis, dar cercetări mai noi (Seeger, Holopov) i-o atribuie lui H.J. Castil-Blaze (*Dictionnaire de la musique moderne*, 1821). Instaurarea conceptului t. se petrece pe temeiul practicii muzicale (preponderent armonice) dar se sprijină, încă de la Rameau pe explicații cu caracter general, pozitiv-scientist (matematic, fizic – între care seria armonicelor\* superioare ale unui sunet fundamental). Dar nu numai atât. Ideea centrismului tonal, a grupării și gravității întregului material construit față de T, era imaginat a se supune unor legi asemănătoare acelora de mecanică cerească, cu ierarhii ale componentelor structurii (treptele\* gamei\*), hotărâte dacă nu în funcție de apropierea lor „în spațiu” de punctul central de referință, în orice caz în „distanțe” muzicale, măsurabile după vechiul etalon al cuvintelor\* (v. și cercul cuvintelor). Acest punct central, impunându-se la rându-i gravitațional, era acel *centre harmonique*, punctul spre care tindea întreaga structură armonică, identică pe atunci (în vremea lui Rameau) și cu ceea ce avea să fie înțeles mai târziu prin noțiunea de T. În cadrul structurii armonice, și celelalte trepte, secundarele, ierarhic subordonate principalelor, vor avea ca model raportul dintre centrul armonic (T) și cele două trepte de nemijlocită importanță (D și Sd). Explicațiile de un grad superior de abstractizare privind t., ale lui Fétis și Riemann, continuă în spirit – în ciuda unor deosebiri de detaliu – bazele ramiste ale teoriei. Fétis pune accentul pe raporturile determinante din cadrul structurii muzicale, t. fiind „...reunirea raporturilor necesare, succesive sau simultane, ale sunetelor gamei” sau: „principiul regulator al raporturilor sunetelor, în ordine succesivă sau

simultană”. Principiul acesta „regulator” se referă nu numai la raporturile de verticalitate ci și la acelea de orizontalitate, ceea ce nu infirmă totuși, în concepția lui Fétis, predominanța gândirii armonice asupra celei melodice. Cam în aceeași vreme, Riemann definește noțiunea astfel: „T. este semnificația particulară, pe care acodurile o dețin prin raportarea lor la un punct central, tonica”. Accentul cade la Riemann pe centrarea precisă în jurul tonicii, decurgând de aici și interraporțările particulare dintre acorduri: „T. este după Riemann un sistem de acorduri sau armonii. Teza primatului acordurilor față de sunet și a relației acordurilor față de scară este unul dintre principiile ce fundamentează teoria funcțională” (Dahlhaus). De fapt momentul exploziv al definirii t. atât de conștient de valoarea descoperirii și atât de inconștient, în același timp, de relativismul unei reprezentări, fenomenal circumscrise, este înclinat să acorde noțiunii un sens *absolut și universal*. În virtuoza sa exegeză, ce opune și apropie în paralel concepția lui Fétis și pe aceea a lui Riemann, Carl Dahlhaus observă că „«tonalité moderne» nu este pentru Fétis – ca și pentru Riemann – altceva decât sistemul unic, ale cărui înrudiri între sunete pot fi resimțite ca «rapports nécessaires»”. Remarcă însă pe bună dreptate că, atâta timp cât Fétis făcea distincția între „tonalité ancienne” sau „ordre unitonique” (aceea a sec. 16) și „tonalité moderne” sau „ordre transitonique” se introduce în definiție o distincție importantă, arătându-se astfel „eroarea definiției”. Dominația absolută a unui concept, legat de fapt de sensul restrâns al t., a durat până la instaurarea noilor viziuni, ante-tonale sau post-tonale (t. lărgită), ca și până la descoperirile datorate etnomuzicologiei\*, care la rândul lor au configurat conceptul larg al t. Revelând în continuare importanța relațiilor cu tonica (nu doar a acodurilor, ci a întregului sonor), Kurth adaugă – în virtutea concepției sale energetiste\*, de orientare psihologistă – motivări ale acestor relații pe temeiul reacțiilor psihic-auditive: „Noțiunea de t. însemnează relația unitară a sunetelor față de tonica centrală și, de aceea, ea se manifestă în două situații: prima, în existența momentelor comune de încheiere definitivă, a doua, în existența sau cel puțin în reconstituirea ideală a unui centru al t. „În profesarea, mai ales de către muzicologia germ., a noțiunii de t. lărgită se au în vedere, într-un mod

oarecum nediferențiat, fenomene aparținând muzicii post-wagneriene sau aceleia orientate spre modal. Se face totuși remarcă judicioasă că „...scara cromatică a lui Bartók – cu tendința ei de amestecare a structurilor tonale, inclusiv ale acelor aparținând modurilor bisericești – nu este baza și punctul de pornire al armonicului, ci numai produsul final, care se întemeiază pe alte premise decât în cazul lui Schönberg“ (Edwin von der Nüll). În *sens larg*, t. ar fi „prototipul legăturilor tonale în general“ (Guido Adler), care ar include toate tipurile relațiilor posibile în interiorul structurilor la orice nivel de organizare tonal-modală; în conformitate cu acest punct de vedere, abstract și hotărât anistoric, modalul este o subcategorie a t. (idee împărtășită, la noi, de D. Cuclin). Distincțiile sistematice și istorice nu întârzie să se manifeste, fiind în favoarea circumscrierii termenului care: „...trebuie să corespundă esenței faptului dar și schimbării istorice a acestuia“. Definiției lui Riemann și Fétis, în care t. în sens restrâns înseamnă, în fond, numai unul dintre istoricele „types des tonalités“, se adaugă un sens „supraeuropean“ și chiar unul europ., privind însă etapele mai vechi ale muzicii occid. (polif. veche, *organum*\*-ul etc.) (Wiora). 2. (echiv. lat. *tonus*; fr. *ton*; germ. *Tonart*) Sistem fix de înălțimi (2) ale cărui raporturi intervalice exprimă t. (1); imaginea grafică a t. este gama\* T. se definește, în sens static, prin gama modei *do* major\* (respectiv *la* minor\*) iar, în sens dinamic, prin transpunerea\* acestei game într-un spațiu reglementat practic de cercul cvintelor\*; în acest spațiu (văzut de Fétis ca generând o „ordine politonică“) se înscriu, din cvintă în cvintă, tonicile\* t. care, pornind de la *do* major (*la* minor) – t. fără nici un semn de alterație\* – câștigă la armură\*, cu fiecare cvintă în sens ascendent și descendent, câte un diez\*, respectiv un bemol\*. T. minore, dispuse în același fel pe cercul cvintelor, au aceeași armură ca paralelele (v. relativă) lor majore. ■ În muzica clasică, o lucrare sau o parte de lucrare ciclică\* se axa, în general, pe aceeași t., de aceea și armura sa era de regulă constantă (chiar și în cazul modulațiilor\* introduse de apariția unei noi teme\*). Numai suprafețele mai mari care interveneau în cadrul unor părți (v. *maggiore*) sau în ciclul variațional (v. temă) implicau uneori schimbarea armurii. Totuși, ultima perioadă de

creație beethoveniană indică deja semnele unei relativizări a omniprezenței armurii, fenomen care, de-a lungul romantismului\*, se adâncește, pentru ca, odată cu atonalitatea\* și, în general în scriitura muzicală a sec. 20, armura să fie complet înlăturată. ■ Specii ale t., fiecare dintre transunerile acesteia diversifică genul (II) dualului sistem major-minor. Moștenitoare ale modului (I, 3) medieval de *do* (ionic și ale celui de *la* (eolic), cele două genuri actuale ale t. (v. mod (II) sunt supuse, datorită transpoziției, unui proces *translaturii* t. (1) rămânând astfel permanent raportată la ea însăși), proces diametral opus aceluia de diversificare din cadrul modalului; acesta din urmă, fundamental afectând însăși structura intervalică, este de tip *permutațional* ({abc}, {bca}, {cad}). (G.F.)

**ton de recitare** v. **psalmodie**.

**tone block** (cuv. engl.) v. **lemn** (2).

**tonică**, element sonor central care polarizează în jurul său sunetele ce compun sistemul (II, 3) muzical tonal. Printr-o rețea precisă de funcțiuni\*, sunetele tonalității (2) (sprijinite de structuri armonice corespunzătoare) converg, direct sau indirect către singurul punct stabil și ferm al sistemului tonal materializat prin sunetul sau acordul\* de pe treapta\* întâi: t. Având la bază principiul, după unele opinii, atragerii sunetelor, t. se impune ca reper decisiv și ultim al tonalității (1). Abrev. în cifraj\*: T. V. *dominantă* (D.B.)

**tonic-sol-fa**, metodă elementară de notație (I) și de instrucție muzicală inventată în Anglia la începutul sec. 19 de către muziciana și profesoara Sarah A. Glover (perfecționată apoi de pastorul J. Curwen), pentru simplificarea studiului și executării cântului coral. Era bazată pe silabele *doh, ray, me, fah, soh, lah, te* (pronunțate conform limbii engleze) și consta în a atribui silabei *doh* valoarea de *tonică*\* *mobilă*, aplicată în locul tonicii oricărei game\* majore\* (la fel tonica mobilă *lah* pentru gamele minore\*), amintind metoda solmizării\*. Eliminând portativul\*, folosind anumite semne convenționale pentru indicarea duratei\* notelor, sistemul t. oferea începătorilor posibilitatea de a intona în scurt timp o piesă muzicală. A cunoscut un mare succes, iar în 1862 a fost introdus în toate școlile pop. engl., extinzându-se și în alte țări, în primul rând în fostele colonii. (D.U.)



**tonos** (cuv. gr. τόνος; pl. τόνοι [tonoi]) (în teoria muzicii grecești\*), o scară „transpozitorie“ a unui mod (I, 1) [armonii (I)] de bază. Numai prin t. se poate obține genul (II) octavei\* (modurile eline fiind construite tetracordal\*). T. erau desemnate prin aceleași denumiri cu modurile, ceea ce a produs suficiente confuzii încă din antic. (Aristoxenos deosebea, de ex. 13 t.). Desemnarea unei aceleași structuri transpuse cu același nume a fost preluată și în ev. med. în teoria modului (I, 3) și a hexacordului\*. Sin. *tropos* [v. trop (1)]. (G.F.)

#### tontoroiiul v. jiana.

**tonus** (cuv. lat. „ton, sunet“) I. Denumirea lat. a tonului\* (întreg). II. T. *currens* v. psalmodie. III. (în sens de „mod, scară“): 1. Denumirea lat. a modului (I, 3) medieval. V. și *tonos*. 2. T. *mixtus* sau *commixtus*, modul medieval occid. în care finala\* și repercușa\* aparțin autenticului, dar ambitus-ul (2) este acela al plagalului; plagal. „T. *mixtus est, qui si authenticus fuerit, descensum sui plagalis, si vero plagalis, ascensum sui authenticum attingit*“ (Tinctoris). După unele interpretări (Bernhard Meier), t. *mixtus* se referă mai mult la formulele (I, 3) și finala împrumutate din alt mod, decât la ambitus. 3. T. *peregrinus*, un mod străin de cele opt moduri prestabilite. (G.F.)

#### tactus v. psalmodie.

**tragedie** (< gr. τραγῳδία, de la τράγος [tragos], „șap“ și ᾄδω „a cânta“) 1. Specie a genului dramatic – cristalizată în antichitatea greacă – și caracterizată prin abordarea unor subiecte menite să impresioneze puternic publicul, prin prezența corului\* ca martor și comentator, îmbinarea declamației\* cu muzica vocală și instrumentală. T. ant. gr. își are originea în arhaicul *ditiramb* (imn închinat zeului Dionysos) și în manifestările artistice (pantomimă\*, dans\*, muzică instr.) care intrau în componența serbărilor dionisiace. Structura ditirambului cuprinde secțiuni epice, interpretate de un *corifeu* (solist vocal, conducător al corului) și secțiuni lirice, încredințate corului care, travestit, execută mișcări caracteristice în cerc (de unde și denumirea de „cor ciclic“). În sec. 7–5 î.Ch. are loc procesul de cristalizare a t. prin amplificarea construcției ditirambului cu următoarele elemente: introducerea actorului-povestitor, *protagonistes* (în sec. 5 Eschil introduce al doilea actor – *deuteragonistes*,

iar Sofocle pe al treilea, *tritagonistes*); constituirea dialogului dintre corifeu și actorul-povestitor; reprezentarea t. în amfiteatre special amenajate; constituirea unei formule fixe în sec. 5. T. greacă cuprime cinci secțiuni formale obligatorii și un număr de secțiuni facultative, structurate pe trei tipuri de expresie (declamație\*, muzică vocală, muzică instr.), astfel: 1) *prologos* (secțiune introductivă declamată – *katalogê*); 2) *parodos* (intrarea corului, efectuată simultan cu declamarea acompaniată de aulos\* – *parakatalogê*); 3) *episodion* (dialoguri declamate); 4) *stasimon* (cor intonat și însoțit de mișcări ritmice în orchestra spațiu circular situat între scenă și primul rând de bănci destinate corului); 5) *exodos* (finalul t., în general declamat, în care corul părăsește scena). Secțiunile muzicale accesorii sunt: 1) *kommos* (dialog melodic între actor și cor); 2) *ta aposkene* (cântece interpretate pe scenă de către un actor – monodia\* – sau de către doi – *amoibaia*; 3) interludiu instr. (*kitharisma*). V. *greacă, muzică*. 2. Tip particular al operei\* fr. din sec. 17, cu un subiect de factură sobră, gravă (în opoziție cu *opéra comique*). (C.A.B.)

**transcriere 1.** Acțiune ajutătoare a paleografiei muzicale, constând în echivalarea unor notații vechi (gr., biz., greg., orient. etc.) cu notația europ. uzuală. Se poate asemui transliterării dar implică o seamă de „interpretări“ impuse de incertitudinea unor semne vechi de notație, de pierderea unor sensuri (sau de caracterul lor criptic inițial) ca și de schimbările stilistice care, de-a lungul sec., au afectat implicit notația. 2. Notarea „după auz“ (direct după cântare) sau după o înregistrare\* sonoră prealabilă a unor muzici orale (de obicei pop.). (G.F.)

**transcripție 1.** Rescriere a unei piese muzicale pentru a fi executată de o altfel de formație\* decât cea pentru care a fost scrisă inițial. Spre deosebire de aranjament\*, t. nu presupune o intervenție în text. 2. reducere\* (pentru pian). (I.R.)

**transgressio** (cuv. lat. „trecere“) v. *metabasis*.

**transpoziție**, deplasarea unui grup de sunete – sau a unei întregi lucrări muzicale – la un anumit interval\*, raportul dintre sunete rămânând nemodificat. Efectuarea t. unei piese muzicale – exceptând t. la octavă\*, numită și *semi-t.* – îi schimbă tonalitatea (2), permițând simplificarea execuției; astfel, se evită un registru (I) prea grav

corn în fa  
scris:



efect:



transpoziție la cvinta inferioară

sau prea înalt, o tonalitate cu prea multe alterații\* sau dificilă ca tehnică instr. etc. În orch. există mai mult instr. transpozitorii. Ele cântă alte sunete decât cele notate, în funcție de tonalitatea în care sunt acordate (1). Astfel, cl., trp. și sax. s. fiind acordate în *Si bemol* transpun cu un ton\* mai jos; cornul în *fa* și cornul engl. transpun la cvinta\* inferioară (ex.) corn în Fa. (A.R.)

**trautonium V. electrofone, instrumente.**

**travaliu tematic v. temă; dezvoltare (2).**

**trăsătură de arcuș**, orice activitate a mâinii drepte la instrumentele cu arcuș. De calitatea și suplețea tehnicii în conducerea și mănuierea arcușului depind: emisia sunetului, paleta de culoare (timbrală), precum și toate specialitățile care asigură articularea\* discursului muzical: *detaché*\*, *legato*\*, *spiccato*\*, *staccato*\*, *ricochet*\*. (G.M.)

**treaptă**, unul dintre sunetele ce intră în componența unei scări\* modale sau tonale. Notarea t. se face fie cu cifre arabe (și atunci este nominalizat sunetul melodic al t.) sau cu cifre romane (și atunci

**treble viol** (cuv. engl.) v. **violē**.

**tre corde** (loc. it. „trei coarde“), indicație tehnică, în muzica pentru pian, prin care se cere revenirea la execuția normală după utilizarea pedalei\* de surdină\* (*una corda*, v. *corda*). Abrev.: *t. c.* Sin. cu *tutte le corde*. V. *corda*. (B.C.)

**trefologhion v. tropologhion.**

**trei păzește**, joc\* popular românesc de bărbați sau mixt, răspândit în sudul Olteniei. Se joacă în formație de linie cu brațele încrucișate în față sau la spate. Are ritm\* binar\*, mișcare vioaie din ce în ce mai accelerată; pașii sunt încrucișați executați cu deplasări bilaterale. Face parte din familia brăulețelor\* olteneste (v. brăul). (C.C.)

**treizeci(și)doime**, valoare (II, 1) de notă\* reprezentând a treizecișidoua parte dintr-o notă întregă. Se notează printr-un oval negru cu codiță (în dreapta sus, sau stânga jos) și trei stegulețe. Când există în partiturile\* instr. un grup de mai multe t., notele se pot scrie legându-se codițele cu trei bare (II, 1) orizontale. (M.M.)




Treizeci(și)doime


este indicat acordul\* care se creează pe t. respectivă – v. cifraj). Numerotarea t. se face de la finala\* modului (sau de la tonică\*) în sus; în analizele\* etnomuzicologice\*, t. de deasupra finalei\* se notează cu cifre arabe, iar cele de dedesubtul ei cu cifre romane. În raport cu sistemul modal sau tonal în care se află, t. au de regulă o funcție\* melodică și armonică precisă, ele grupându-se de obicei în t. principale și secundare. (D.B.)

**tremolo** (cuv. it. „tremurător“) 1. În muzica instrumentală, repetarea unui sunet în succesiune rapidă. Se notează prin tăierea cu una sau mai multe linii a codiței notei (Ex. 1) sau prin abrev.: *trem.* Apare în tehnica instr. cu coarde și cu arcuș către sfârșitul sec. 17. Primele exemple se găsesc în *Affetti musicali* de Biaggio Marini (1617) și în *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi (1624). T. produce un efect dramatic și

scris :



executat :



G. Enescu, *Sonată a III-a pentru pian și violină*, p. a II-a

Tremolo

este folosit în orchestrație\* îndeosebi la instr. cu arcuș\*. La vl. se realizează printr-o mișcare alternativă și rapidă a arcușului, creând o impresie de freamăt, tulburare (ex. 2). La pian se poate cânta „tremolado“, repetând repede un sunet [v. și baterie (3)]. La tobă\*, se execută cu două baghete\*, lovind alternativ. Se mai poate realiza la balalaică\*, mandolină\* etc., prin procedee specifice instr. (ciupire cu degetele, cu plectrul\* etc.), fără a schimba înălțimea (2) sunetului. 2. V. baterie (3). 3. În muzica vocală t., confundat uneori cu vibrato\*, se deosebește de acesta din urmă prin factorul timp (variații de intensitate\*, înălțime și timbru\* mai mari, 8–12, în loc de 6–7 pe secundă) și prin factorul constitutiv (variații de înălțime și timbru prea mari față de cele de intensitate). Între t. și vibrato există o

*Bibliogr.*: Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, 1911; Metfessel, M., *The Vibrato in Artistic Voices*, University of Iowa, 1932; Scashore, C. E., *Psychology of the Vibrato in Voice and Instrumental*, University of Iowa, 1936; Tamcaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W., *Singing and Music*, Los Angeles, 1964; Husson, R., *Vocea cântată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D.U. și G.M.)

**trepak** (трепак), vechi dans popular rusesc, în tempo (2) viu și măsură de 2/4. Melodia t. a fost utilizată de Rubinstein în muzica pentru pian, Musorgski în ciclul vocal *Cântecele și dansurile morții*, Ceaikovski în baletе. (G.F.)

**triadiale** (< gr. τριαδικὰ τροπάρια [triadica-troparia]), cele 12 tropare\* treimice care încep cu

71 Ceaikovski, *Trepak* din baletul *Șarpelelor de nisip*



diferență de grad sau nuanță, dar nu de natură. Neputând distinge totdeauna realitatea adevărată a fenomenului acustic, urechea interpretează t. ca o variație a înălțimii sunetului, când de fapt primează variația intensității. Variațiile prea mari de înălțime și intensitate în t. rezultă dintr-o stare de necoordonare a întregii musculaturii vocale (construcții ritmice și spasmodice ale laringelui și organelor de rezonanță etc.). Un t. exagerat este un defect care face ca vocea să dea impresia unui behăit de capră („tenor caprin“ etc.). 4. T. *dental*. 5. *Flutterzunge*.

„Cuvine-se [sau: cade-se] cu adevărat“, care se cântă pe euh\* II, după canonul (2) troișnic – la *miezanoptica\** duminicii, provenind de la Grigore Sinaitul (m. 1310). Sin.: *tropare treimice*. (S.B.B.)

**trianglu** v. **triunghi**.

**tribrah** (< gr. τριβραχς) (în prozodia\* antică\*), picior (1) metric alcătuit din trei silabe scurte: UUU. (A.M.)

**trichordon** v. **liră**.

**tricinium** v. **bicinium**.

**tricord(ie)** (< gr. τριχορδος) I. (În muzica antică greacă\*), sistem de trei sunete (la origine, corzi) din epoca mitologică, atribuit, conform unor tradiții diferite, lui Apolon, Heremes sau frigianului Hyagnis. II. 1. (în teoria modurilor (I, 3), sistem intonațional oligocordic\* care se constituie din trei sunete dispuse prin tonuri succesive (t. *anhemitonic*, de tip major\*) sau prin tonuri\* și semitonuri\* (t. *hemitonic*, de tip minor\*). 2. (În formele adjectivale: „tricordal“ sau „tricordic“; ex.: *initium* – v. *incipit* (II) t., formulă (I) t.), fragment melodic bazat pe trei sunete aflate în raporturi de înălțime (2) variabile. V. *pentatonică*. (S.R.)

**trifonic, sistem** ~ (BIZ.) v. **sistem** (II, 2).

**trigonon** v. **harfă**.

**tril** (< it. *trillo*), ornament\* vocal sau instrumental care constă în alternarea rapidă, distinctă și egală, a două sunete, dintre care unul este notat (sunetul principal), iar celălalt (sunetul auxiliar sau secundar) poate fi secunda\* mică, secunda mare sau chiar mărită. Un accident\* scris deasupra sau alături de semnul de t. (o linie șerpuitoare – v. abreviații) arată că sunetul auxiliar trebuie alterat conform naturii accidentului. T. nu poate fi confundat cu vibrato\*-ul, datorită celor două sunete distincte care-l formează, dar poate fi considerat ca un vibrato exagerat, executat voluntar, controlat și cu un scop precis. Un t. vocal este cu atât mai bun cu cât cele două note se aud mai clar, net; rapiditatea este una din principalele caracteristici ale t. vocal, putând atinge virtuozitatea\*. În t. fiecare din cele două note alternate, fixe și impuse, are un vibrato propriu, ale cărui variații de înălțime (2), intensitate (2) și timbru\* (variații pe care urechea nu le distinge însă) produc, conform cu distribuția lor, o sonoritate mai mult sau mai puțin amplă, bogată. T. vocal este cu atât mai ușor de executat cu cât sunetul principal este mai înalt (soprane). Vocea (1) de bas, mai ales în registrul (I) grav, nu este apt pentru t., neputând realiza rapiditatea necesară de alternare a celor două sunete, datorită faptului că *regimul permanent* (v. *timbru, sunet*) se stabilește într-un timp mai lung decât cel de alternare din t. La unele instr. muzicale (pian, orgă, violină etc.) t. se execută cu aceeași ușurință pe întreaga lor scară de înălțimi. La alte instr. (și mai cu seamă la cele de suflat), t. este greu sau chiar imposibil de executat în anumite poziții ale sunetului principal pe scara înălțimilor. V. *tremolo*.

*Bibliogr.*: Garcia, M., *Traité complet de l'art du chant*, Paris, 31911; Corte, A. della și Gatti, G., *Dizionario di musica*, Torino, 1930; Tameaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (La voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W., *Singing and Music*, Los Angeles, 1964; Hussion, R., *Vocea cântată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D.U.)

**trileșești (trilisești)**, joc\* popular românesc de bărbați sau mixt, răspândit în N Moldovei. Jucătorii formează la început un cerc în monom deplasându-se, în sens invers rotirii acelor de ceasornic, cu mișcări legănate însoțite de multe strigături\*. Se opresc apoi în semicerc executând la comandă, mici deplasări bilaterale cu pași bătuți în contratimp\* alternativ cu sărituri pe loc cu bătaia călcăielor în aer. Are ritm binar\* și o mișcare moderată. (C.C.)



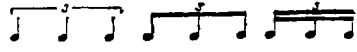
**trio** I. Formație muzicală de cameră alcătuită din trei instrumentiști, combinarea instrumentelor componente putând fi foarte variată (numai corzi, numai suflători, suflători cu pian; tipul clasic cel mai frecvent: pian, vl., vcl.). 2. Compoziție muzicală destinată a fi cântată de un t. (1). 3. Parte mediană în unele lucrări instr. și orch. (menuet\*, scherzo\*, vals\*, marș\*). Noțiunea a apărut în perioada barocului\*, când s-a intercalat între două menuete, ce se cântau unul după altul, o piesă cu caracter contrastant (agogic\*, dinamic\*, de mod\*) numită t. În unele cazuri era executat de trei instr. Forma t. este bipartită sau tripartită. 4. Trio-sonată, v. sonată (M.M.)

**triod** (BIZ.) (< gr. Τριώδιον [*Triodion*], de la τρίς, „de trei ori” + ὄδιη „odă”), carte care cuprinde cântările și citirile din perioada numită a t., care ține zece săptămâni, începând cu Duminica Vameșului și a Fariseului și încheindu-se cu Săptămâna Patimilor, dinainte de Paști. Denumirea provine de la numărul odelor (2) din canoanele (2) utreniei\* din acest timp care, spre deosebire de canoanele cuprinse în octoih\* și minei\*, nu sunt formate din opt (nouă) ode, ci de regulă numai de trei. Compunerea celor mai multe canoane de t. ca și introducerea lor în cult se atribuie lui Teodor Studitul (m. 826) și fratelui său Iosif Studitul (m. 830), care contribuie și la ordonarea lor, făcând ceea ce făcuseră Ioan Damaschinul în sec. 8 pentru Octoih și ceea ce face Ioan Mauropus în sec. 9 pentru Minei\*. Începând cu sec. 7-8 t. făcea parte din colecția numită *Tropologhion*\*. În cadrul *tropologhionului*, t. se

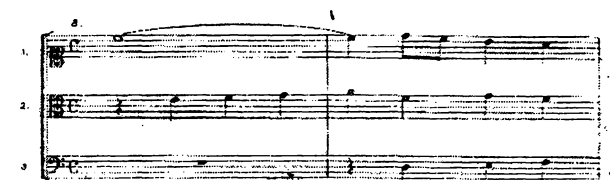
definea ca o unitate distinctă (sec. 9). În manuscrisul *Tropologhion* de la Moscova, t. se găsește așezat – ca parte distinctă – după luna august (la sfârșitul mineelor), iar în *Manuscrisul corsinian* (sec. 11) este așezat între luna februarie și aprilie, deci în vremea „patruzecimii” sau păsimesilor, care fac parte din perioada t. (S.B.B.)

**triode v. canon (2).**

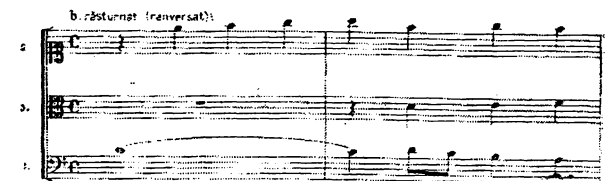
**triolet**, grup de valori\* de note\* egale obținut prin divizarea (1) neregulată temară\* (în trei în loc de doi) a unui timp (1, 2) binar\*. Se notează cu cifra 3 scrisă cursiv, așezată la mijlocul unei acolade\* drepte ce încadrează cele trei note (ex.). (M.M.)

timpul binar : 
  
 divizarea binară : 
  
 divizarea ternară neregulată (triolet) : 

Triolet




b. răsturnat (răsturnat):




Triplum

**trio-sonată v. sonată.**

**tripla v. proporție (II).**

**triplu concert**, concert\* pentru trei instrumente soliste și orchestră. Genul a înflorit în epoca barocului\*, derivând, ca și dublul concert\* și simfonia concertantă\*, din concerto grosso\*. În epoca clasicismului\*, forma muzicală a t. se cristalizează, ca și cea a concertului pentru un instr. solist și orch., și devine o lucrare ciclică, (v. ciclul I, 2), în trei părți. De ex.: Beethoven, T. *pentru pian*, vl., v-cel și orch. în do major op. 56; Paul Constantinescu T. *pentru vl., v-cel, pian și orch.* (B.C.)

**triplum** (cuv. lat. „triplu”) 1. Denumire dată vocii (2) superioare (a treia) în compozițiile polifonice\* la trei voci, din sec. 12. T. apare odată cu primele lucrări de *musica mensurata*\* atașându-se *organumului*\* (în *Ars antiqua*\*). T. era situat deasupra *motetus*-ului (în *motelele*\* polif.) sau deasupra *duplum*-ului (în *conductus*\* și *organum*\*). 2. Contrapunct\* răsturnabil (răsturnabil\*) la trei voci (ex.). (M.M.)

**trisaghion** 1. *T. mic* sau *liturgic*, cântarea „Sfinte Dumnezeule“ – astfel numită din cauza întregitei repetări a cuvântului „sfânt“ (gr. ἅγιος [*aghios*]), care este interpretarea sau parafrizarea imnului *serafimic* și care se cântă la liturghie, înainte de apostol. *T. liturgic* a luat naștere din cântarea lui Isaia (IV, 3) și din sfârșitul unui verset din psalmul XLI, 2. *T. mic* a fost introdus în liturghie\* în toate bis. ortodoxe pe vremea împăratului Teodosie II (408–450). Documentar, se ia cunoștință de existența *t. mic*, în timpul discuțiilor monofizite, din actele sinodului din Calcedon (451). 2. *T. serafimic* sau *biblic* „Sfânt“ de trei ori – fapt pentru care se numește *t. imnul\** care se cântă în cadrul liturghiei Sf. Ioan Hrisostom și a Sf. Vasile cel Mare la „Răspunsurile mari“, între cântările „Cu vrednicie“ și „Pre Tine Te lăudăm“. Textul imnului este format dintr-un verset din Isaia (VI, 3) și dintr-un psalm (CXVII, 24–25) și se află în întregime în mai multe locuri din Noul

Testament (Matei, XXX, 9; Marcu, XI, 9–10; Ian, XII, 13). Încă din primele veacuri, acest imn era foarte răspândit. La sfârșitul sec. I, Clement Romanul (Ep. I ad Corint.) vorbește despre *t. biblic*, care era deja adoptat în liturghia creștină de atunci. În Constituțiile Apostolice (cartea VIII, cap. 12) scrise în a II-a jumătate a sec. 4 se arată locul și rostul liturgic al imnului serafimic. Aluzii la *t. biblic* găsim și la Tertulian (m. 220), în a V-a „Cateheză mystagodică“ a lui Ciril din Ierusalim (347–348), la Augustin (354–430) – care arată însemnătatea dogmatică a acestui imn, la Ioan Hrisostom (m. 407), ce vorbește de momentul din liturghie când se cântă acest imn etc. V. *doxologie*. (S.B.B.)

#### triton v. acord.

**triton** (< lat. *tritonus* din gr. τριτόνοον), interval\* ce conține trei tonuri\* întregi. Este în egală măsură un interval natural\* (se găsește de ex. pe treapta\* I-a într-un mod\* de *fa* și pe treapta a IV-a într-un

L. v. Beethoven, *Uvertura Leonara III*

Ex. 1

lemne

coarde

pp stacc.

pp stacc.

fa: VII (-) → VII?

Lab: → V?

Ex. 2

passus duriusculus

Ex. 3

mod de *do*, respectiv în tonalitatea (2) *do* major\*) și un interval alterat\*, situație în care se confundă cu cvarta\* mărită. Deși în sens strict prin t. se înțelege numai cvarta mărită, într-un sens mai larg se acceptă ca fiind, sau având în orice caz o „comportare“ tritonice, și cvinta\* micșorată. Este singurul caz în care (indiferent de sistemul (II) modal și de determinarea acustică a intervalelor) două intervale alăturate în gamă\*, având un pilon comun și unul enarmonic (2), se confundă (ex. *do-fa diez/sol bemol*, în care *do* este comun iar *fa diez* și *sol bemol* enarmonice). Acest caz a fost pus în evidență în special de temperare\*. Puțin însemnata deosebire cantitativă – am zice neglijabilă – stabilită încă în antic. între numitele intervale, ce se apropiau la limitele sistemului la cea mai mică distanță imaginabilă (generarea pitagoreică a intervalelor sfârșea, prin reduplicarea a 12 cvinte\* peste 7 octave\*, cu coma\* pitagoreică:  $(2/3)^{12}/(1/7)^7 = 2^{19}/3^{12} = 524288/531441 = 0,986540$ ), pare să fi fost și pentru practica acelei epoci – ca și pentru cea modernă – fără grave consecințe (sau cum Aristoxenos acuzase deja în virtutea concepției sale psihologice *avant la lettre*). Mult mai atent observată însă de un ev. med. de orientare exclusiv pitagoreică, această deosebire a procurat, paradoxal, multe griji practicii de dinaintea temperării. De aceea, punerea sub semnul identității a celor două intervale situate la extremitățile „necoincidente“ ale cercului cvintelor\* (*fa-do-sol-re-la-mi-si-fa diez* și, respectiv *fa-si bemol-mi bemol-la bemol-re bemol-sol bemol*) a găsit un consens unanim în momentul temperării egale, chiar dacă scrierea continua să se cantoneze în fundamentele ei pitagoreice. Prin toate acestea, *marcând o zonă neutră între diatonie\* și cromatism\**, t. a constituit permanent o constantă structurală, un cadru referențial comparabil doar cu acela al octavei, în toate sistemele muzicale. Cvarta mărită pitagoreică are valoarea 512 : 729 iar valoarea ei în sistemul natural este 32 : 45; cvinta micșorată pitagoreică are valoarea 729 : 1024 iar în sistemul natural este 45 : 64. Ceva mai mic decât cvinta micșorată pitagoreică este al 11-lea armonic (v. armonice, sunete), obținut la unele instr. de suflat naturale (ex. la buciuum\* sau la *Alphorn\**). Prin temperare, t. devine jumătatea exactă a octavei (*fa diez = sol bemol : 6/12* din octavă), contribuind astfel la închiderea cercului cvintelor

(în locul succesiunii, teoretic nesfârșite, a cvintelor, o suprapunere a extremelor în tocmai punctul „tritonice“). ■ În antic. elină, constituirea armoniilor (II) din două tetracorduri\* identice (în fapt, tetracorduri dorice) excludea de la sine apariția unei relații tritonice raportată la pilonii tetracordali. Tratatele din epoca *organum\**-ului (*Musica Enchiriadis*; Hermannus contratus – în care apare pentru prima dată numele de t.) împart de asemenea „scara“ prin tetracorduri, vizând evitarea t. Interzicerea categorică a t. *Mi contra Fa, diabolus in musica*, se petrece în cadrul exclusiv diatonic al solmizației\*, cu o asemenea vehemență încât va influența teoria modurilor (I, 3) până la ev. med. târziu; astfel, modul al 5-lea (*fa*) va fi „corectat“ printr-un *b molle* (v. b; *musica ficta*) iar *repercuta\** modului pe *mi* va fi *do* și nu *si* (un procedeu similar poate fi semnalat și în legătură cu unele ehuri\*, desigur, mai mult sub înrăurirea prestigioasei moșteniri eline, chiar dacă – după unii autori – târziu „alinată“ teoriei muzicii bizantine\*). Contrapunctul\* strict și chiar predarea armoniei (III, 2) au menținut interdicția tritonice. ■ Practica artistică a neglijat uneori, involuntar sau deliberat, consemnul scolastic, din necesitatea adâncirii sensurilor textului literar sau urmând uneori concepții proprii manierismului\* (cf. „arta cromatică secretă“ – Lowinsky – a madrigaliștilor it.; v. și *musica reservata* (1)). Barocul\* germ. a exploatat în mod expres, în cadrul codului de figuri (2) retorice, tocmai relațiile tritonice (*relationes non harmonicae*). Preluând unele laturi baroce ale expresiei (moartea, mila, pocăința) romantismul\* le convertește, prin același t., în expresie a misterului, demoniacului, groazei (la Weber, Berlioz, Meyerbeer, Liszt, Wagner, Fanck, Musorgski ș.a., dar prezentă încă la Mozart – *Don Giovanni* – și la Beethoven – *Fidelio*, ca și în numeroase pagini instr. și simf.) ■ Se consideră că incastrarea t. în acordul\* de septimă\* de dominantă\* constituie o licență în cadrul armoniei tonal-funcționale; în realitate, licența aceasta este de minimă importanță, atâta timp cât ea este rezultatul precumpănitor al accentuării caracterului dominantic al funcțiilor (1) tonale. Cu mult mai pregnantă este utilizarea, de la Monteverdi la Wagner și de la Bach la Scriabin, a acordului micșorat, ca element de sine stătător și neraportat deci la funcția de D (considerarea acordului

micșorat ca fiind un rudiment de D este prezumțioasă, în afara acelor cazuri, se-nțelege, în care el vădește efectiv o dublă funcție sau, mai curând, una tranzitivă – ex. 1). Prin situația sa de autonomie, el instaurează un climat atonal\* [a se vedea frecvențele „lanțuri“ de acorduri micșorate în muzica lui Bach, secondate sau nu de ostinato\*-uri sau de pedale (2)]. Șase acoduri micșorate „acoperă“ totalul cromatic (cu repetarea principalelor componente ale acordului în care *fa diez* este enarmonic cu *sol bemol* – singurele sunete care nu au o triplă grafie), dispuse fiind pe un desen melodic cromatic de *passus duriusculus\**, ceea ce confirmă, odată în plus, intima înrudire dintre aceste *relationes non harmonicae* (ex. 2). Adăugarea unei septime micșorate la amintita formație – în fond, formula cea mai frecvent întâlnită – reduce repetările sunetelor și concentrează cele 12 sunete cromatice în numai trei acorduri (ex. 3) dintre care al doilea acceptă axa de simetrie tritonice. Împărțirea octavei prin intermediul t. este de o deosebită importanță pentru structurarea seriei\*, prin evitarea reperelor octaviante și obținerea simetriilor\* interioare.

■ Descoperirea modurilor (I, 5) „tritonice“ ca realități muzicale ce nu țin seama de interdicțiile scolastice (ca de pildă în lidicul caracteristic Bihorului – ex. 4) a constituit un impuls pentru integrarea acestora în compoziția cultă (ex. 5). Alături de t. modal, un model al acestor formulări l-a constituit fără îndoială gama hexatonice\* a impresioniștilor, în care t. apare pe de o parte cu rol constructiv iar pe de alta cu rol expansiv (ex. 6). Pentru Bartók, t. este punctul de întâlnire al mai multor principii constructive: intonații (1, 2) orizontal-melodice cu caracter lidic sau hexatonic; acorduri cu structuri tritonice parțiale sau totale; legături între teme\* și părți de ciclu\* pe baza t.; structuri bi-modale (-tonale) (v. polimodalism) prin t.; gruparea „sistemului său de moduri complementare și a cromaticii“ (G. Firca) în jurul unei axe „polare“ (Lendvay) tritonice. Modul (I, 9) bartokian (eronat numit „mod acustic“) și răsturnarea acestuia își dezvăluie complementaritatea față de o axă de simetrie (ex. 7), aceeași axă funcționând și în cazul modului (I, 8) al doilea al lui Messiaen (ex. 8). În timp ce axa împarte modurile complementare ale lui Bartók asimetric, le împarte pe cele ale lui Messiaen perfect simetric.

Primele moduri, parțial simetrice, sunt și parțial funcționale (fiind construite pe două tetracorduri obișnuite – lidic și minor), iar celelalte, deplin simetrice, sunt nefuncționale. Se desprinde de aici un principiu cu efecte largi în orbita muzicii de dinaintea, de după și, parțial, din afara tonalității (1) major\*-minore\*. Cu cât o structură constă din aceleași elemente ori unele asemănătoare (o pereche de cel puțin două elemente alternând strict periodic), cu atât este aceasta mai nefuncțională și se supune unei ordini geometric-constructive. Aceasta face ca șirul dodecafonic să fie obținut prin mai puține operații decât prin manevrarea structurilor heptatonice diatonice (acordul micșorat are trei transpoziții\*, gama hexatonice două, modul al doilea al lui Messiaen trei, modul lui Bartók nouă...). Modalitățile constructive ale t. au interesat, așadar, îndeaproape componistica modernă, într-un context în care și alte domenii vedeau tendințe constructiviste similare. Astfel, în teoria artelor plastice, un Paul Klee se preocupă de combinaea unor „elemente de bază“ în virtutea repetării „ritmice“ a aceleiași unități. Transferând formula  $1 + 1 + 1 + 1 + 1$  etc. propusă de Klee, la domeniul muzicalului, se constată posibila ei aplicare la scara cromatică, la gama hexatonală și la acordul micșorat (unitatea fiind pe rând: semitonul, tonul și terța mică). Dacă se consideră tonul întreg ca rezultând, printr-o operație asociativă ( $1 + 1$ ), din cele două unități (semitonurile) și se alternează cu unitatea (1), se obține modul lui Messiaen. Acest mod corespunde unei alte formule stabilite de către Klee:  $1 + (1 + 1) + 1 + (1 + 1) + 1 + (1 + 1) + 1 + (1 + 1)$ . Și în demersurile muzicale ale momentului t. se bucură de un interes similar. În timp ce pentru Hindemith, în virtutea concepției sale privind ierarhizarea intervalelor, t. este lipsit de forță melodică și armonică, pentru Schönberg el deține, într-un sens încă funcțional, un loc mediator între vechile și noile sisteme (în a sa *Harmonielehre* Schönberg postulează aproape profetic legătura acordului de septimă micșorată cu ceea ce avea să devină mai târziu modul al doilea al lui Messiaen, cf. pp. 440–441). O schemă, alcătuită pe temeiul mereu eficientului ciclu al cvintelor, demonstrează solidaritatea noilor elemente tritonice cu mai vechile sale înfățișări și implicări în structura muzicii (ex. 9). Sunt elemente care, preluate în parte din arsenalul



epocilor trecute, confruntă capacitatea speculativă a spiritului uman cu mereu alte reguli constructive, știut fiind că fiecare dintre aceste epoci are propriul său ideal constructiv, propune o nouă ordonare a elementelor muzicale. **T.** a avut, în această lumină, o prezență mereu activă, uneori determinantă, în momentele schimbărilor esențiale de sistem.

*Bibliogr.*: Riemann, H., *Geschichte der Musiktheorie*, Hildesheim, 1961; Erpf, H., *Studien zur Harmonie – und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927; Hindemith, P., *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, 1940; Schönberg, A., *Harmonielehre*, Viena, 1949; Lowinsky, E.E., *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, în: *Studies in Musicology VI*, New York, 1946; Handshin, J., *Der Toncharakter*, Zürich, 1948; Hammerstein, R., *Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild*, în: *AfMw*, XII, 1956; Schmitz, A., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs*, Mainz, 1950; Georgiades, Thr. G., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, 1954; Rogge, W., *Das romantische Klangbild im Spiegel des Tritonus*, în: *Mf IX*, 1956; Engelmann, U., *Bela Bartóks Mikrokosmos*, Würzburg, 1953; Lendvay, E., *Einführung in die Formen – und Harmoniewelt Bartóks*, Leipzig, 1957; Schrade, L., *Diabolus in musica*, în: *Melos*, XXVI, 1959; Moser, H.J., *Diabolus in musica*, în: *Musik in Zeit und Raum*, Berlin, 1960; Ligeti, G., *Über die Harmonik in Webersn erster Kantate*, în: *Beiträge zur Neuen Musik III*, Mainz, 1960; Pfrogner, H., *Hat Diatonik Zukunft?*, în: *Musica 17*, 1963; Firca, Gh., *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc., 1966; același, *Der Beitrag des Tritonus zur Entwicklung konstruktiver Prinzipien*, în: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*; Klee, P., *Théorie de l'art moderne*, Basel-Geneva, 1968; Manole, O., *Une technique musicale oubliée. L'école de Notre-Dame et la quarte augmentée*, în: *RRHA/TMC*, nr. 1, 1973. (G.F.)

**triunghi (trianglu)** (it. *triangolo*; engl. *triangle*; fr. *triangle*; germ. *Triangel*), instrument de percuție\* idiofon. Este cunoscut din antic. de mai multe popoare: evrei, greci și romani și avea diferite forme: circular, dreptunghiular și triunghiular. Astăzi se utilizează numai cel de formă triunghiulară echilaterală, neînchisă. Este

construit dintr-o tijă de oțel fin și suspendat pe un suport. Sunetul se obține lovind instr. cu o baghetă (2) de metal. **T.** a fost introdus în orch. simf. în sec. 19. (A.P.)

**trivium** (cuv. lat.) v. **armonie (I)**; **quadrivium**. **troaca** v. **brăul**.

**trogxilofon** v. **xilofon**.

**troheu** (< gr. τροχάϊος, din τροχος, „roată, alergare“). În prozodia antică picior (1) metric alcătuit dintr-o silabă lungă și una scurtă: — U. Sin.: *choreu*. (A.M.)

**trohos** (cuv. gr. τροχος, „roată“, „cerc“), v. **bizantină, muzică**.

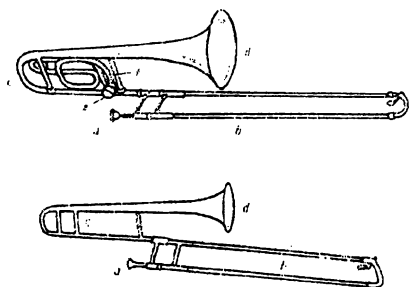
**tromba a chiavi** v. **trompetă cu clape**.

**tromba marina** (cuv. it.; germ. *Marietrompete*, *Non-nengeige*, *Trumscheit*; engl. *marintrumpet*), instrument cordofon cu arcuș\* din sec. 14–16, constând dintr-o cutie de rezonanță alungită care se subția spre capăt. Între cor-dar\* și jgheabul capului erau întinse una, mai rar două, coarde, sprijinite pe un căluș\*. În interiorul instr. (lung de aprox. 1<sup>1/2</sup> m) erau aplicate coarde de rezonanță (v. coarde simpatice) pentru amplificarea sunetului puternic, pătrunzător (utilizat și de marinari pentru semnalizare), **T.** se acționa fiind așezată pe sol, în poziție verticală. (W.D.)

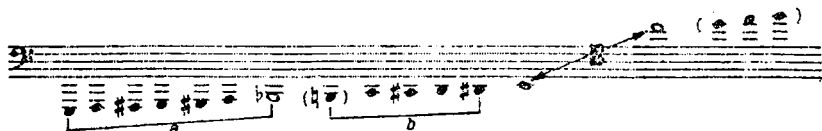


Tromba marina

**trombon** (< it. *trombone* „trompetă mare“; germ. *Posaune*), instrument de suflat din alamă, cu culisă\* în varianta cea mai răspândită. Este alcătuit dintr-un tub conic răsucit în formă de U la care este așăsat alt tub cilindric de aceeași formă, care se poate lungi sau scurta prin alunecare (culisare). La un capăt al acestui corp se află mușticul\* prin care suflă instrumentistul, iar la celălalt capăt se află pavilionul\*. **T.** modern este dotat cu un ventil\* și o supapă rotativă cu ajutorul căroră se poate modifica instantaneu acordajul (1) instr. la cvarta\* inferioară. De aceea ventilul poartă denumirea de cvartventil. Întinderea t. este de două octave\* și jumătate între sunetele *Mi* și *fa* (ex. 1). Familia t. cuprinde mai multe tipuri: t. *soprano* (care nu se



Trombon. Părți componente: a. ambușură (muștiuc) b. culisă; c. corp tubular conic; d. pavilion; e. supapă rotativă; f. cvartventil.



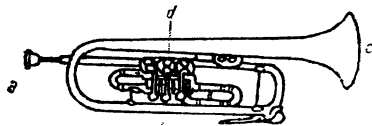
Întinderea trombonului: a) sunete pedale, b) note care găsesc numai la trb. tenor-bas.

mai folosește), *t. alto* (îndrăgit de clasici, dar care a dispărut astăzi), *t. tenor* (tipul folosit curent, prevăzut de regulă cu cvartventil și care se mai numește și *t. tenor-bas*), *t. bas* (a ieșit din uz) și *t. contrabas* (cărui i se preferă tuba\*). Dimensiunile tubului la *t. alto* sunt de 208 cm, la *t. tenor* de 272 cm, iar la *t. bas* de 330 cm. În afara *t. bas*, celelalte, deși au un acordaj fundamental (de ex. *t. tenor* este în *si bemol*), sunt instr. netranspozitorii; se notează în cheia\* *fa* și cheia *do* pe linia a patra (de tenor). Are timbru\* puternic, colorat, putând fi îndulcit cu ajutorul surdinei\*. În orch. simf. se folosesc trei *t.*, primele două scrise pe un portativ\* comun în cheia\* de tenor, iar al treilea pe același portativ cu tuba, în cheia *fa*. Partida\* *t.* apare imediat după aceea a trp. *T. cu culisă* apare de foarte multă vreme în istorie, la greci numindu-se *strombos*, la latini *strombus*. Era folosit în lupte și parăzi ca instr. de semnal. Sub numele de (it.) *tromba* și (germ.) *Posaune* este cunoscut din sec. 16, când era folosit ca bas în familia trompetelor\*. În sec. 18 este integrat orch. În sec. 19 este experimentat primul *t. cu ventile* (v. ventil). *T. cu ventile* are caracteristicile oricărui instr. cu ventile (ex. trp.). Agilitatea tehnică a *t. cu ventile* este însă în defavoarea acurateții intonației (I, 1). Astăzi este preferat *t. cu culisă* care dispune de resurse tehnice cu totul speciale. În literatura muzicală contemporană *t.* deține un rol important în orch.

simf., în fanfare (6) și în orch. de jazz\*. Ravel, Stravinski, R. Strauss, Schönberg îl folosesc în partiturile simf. explorându-i bogatele resurse tehnice și expresive. Compozitorii români contemporani au scris lucrări pentru *t. solo* (A. Stroe, S. Vulcu ș.a.), de muzică de cameră, sau de alte genuri (în opera *Orestia II* de A. Stroe, de ex., *t.* este o componentă esențială a partiturii, trombonistul – adevărat personaj al dramei – fiind plasat pe scenă), în care au exploatat cele mai moderne tehnici: *glissandi\** colorări ale sunetului prin diverse emisii și surdine\* etc. Abrev., în partituri: *trb.* (M.M.)

**trompetă** (it. *tromba*; fr. *trompette*; germ. *Trompete*; engl. *trumpet*), instrument de suflat din alamă, cu timbrul\* cel mai acut și penetrant. Este alcătuită dintr-un corp metalic conic prevăzut cu ventile\* (sau pistoane (1) cu supape) prin care se poate acorda (1) instr. în tonalități (2) diferite; la unul din capetele corpului se află muștiucul\* prin care suflă instrumentistul, iar la celălalt capăt se deschide pavilionul\*. *T.* actuală este un instr. cromatic\* cuprinzând întreaga scară începând de la *mi* la *do*<sup>3</sup> (ex. 1). *T.* în *si bemol* se aude cu un ton\* mai jos decât se notează. Această *t.* este cea mai des folosită. Mai există și alte specii, de *t.*: *t. piccolo*, *t. alto t. bas*, care au alt acordaj (1) și nu mai sunt folosite în orch. simf. *T.* se notează în partitura\* în cheia\* *sol*, fără accidenti\* la armură\*, pe un portativ\* deasupra partidei\* de trb. În orch. simf. se folosesc 2–3 *t.* În fanfara (6) *t.* execută vocea (2) de sopran. *T.* sunt folosite de asemenea în muzica ușoară\* și de jazz\*. *T.* este cunoscută din cele mai vechi timpuri fiind folosită la serbări, lupte și alte manifestări și oriunde acolo unde era necesar un „glas“ mobilizator, puternic, penetrant și clar. Tuba romană se presupune a fi fost atât strămoșul *t.* cât și al trb. *Buccina\** a influențat-o la rândul său în ev. med. În sec. 18 se folosea *t. simplă* (naturală\*) în muzica de scenă, fanfare și ca instr. de apel în armată (goarnă – *cornò signale\**). La început era formată dintr-un singur tub, putând cânta într-o singură tonalitate. A evoluat apoi, fiind construită din două părți, părții cu ambușura

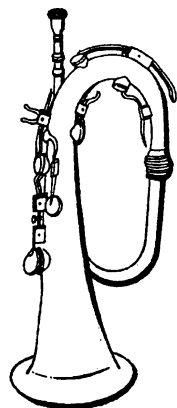
putându-i-se atașa tuburi de schimb\* de diferite mărimi, care, lungind coloana de aer a instr., schimbau și tonalitatea. Schimbarea tuburilor lua însă timp, partitura trebuind să prevadă pauze pentru producerea schimbării. Evoluția t. a cunoscut și alte varietăți: t. *cu culisă* (v. culisă), t. *cu clape*\* etc., care însă nu era satisfăcătoare din punctul de vedere al acurateții sunetelor și al tehnicii interpretative. Sec. 19 aduce invenția t. *cu ventile*, datorată lui Stoëlzel și Bluhmel. Primele t. *acute în do*, cu ventile, au apărut prin 1855. Erau dotate cu 3 ventile, care, punând în vibrație coloana de aer de lungimi diferite, permiteau acordarea instr. în trei tonalități: *do, si bemol, la* (sau *re, re bemol, do*). Acest instr. avea posibilitatea de a acoperi întreaga scară cromatică\*, îmbogățind resursele tehnice și expresive. Noile calități ale t. cromatice au fost din plin valorificate, mai întâi în muzica de jazz, apoi au trecut în muzica simf. prin asimilarea acesteia în lucrările lui I. Stravinski, M. Ravel, D. Milhaud. Apar aici ritmuri specifice jazz-ului, dar însăși instrumentația\* simf. a fost influențată de tehnica jazz-ului. Agilitatea tehnică, sonoritatea clară, bogata gamă expresivă ajutată de întrebuițarea surdinelor\* au deschis o largă cale de afirmare a t. în sec. 20. Ea apare atât în formațiile simf. cât și în ansambluri de cameră (Ex. *Simfonia de cameră* de Enescu), omogenizându-se și cu suflătorii de lemn și cu partida corzilor. Muzica modernă vedește tendința de a accorda o mai mare întrebuițare registrului (I) acut al t., construindu-se t. cu tubul mai îngust care ușurează emiterea sunetelor acute. T. *în do* satisface această cerință, dar în același timp și-a pierdut din consistență, timbrul său devenind mai aspru. Și muzica simf. românească contemporană acordă t. atenția cuvenită (concerte scrise pentru acest instr. sunt semnate de Iuliu Mureșianu, Aurel Popa, Theodor Drăgulescu ș.a.). V. *cornet à piston; flugorn*. Abrev. în partituri: *trp.* (M.M.)



Trompetă. Părți componente: a. muștic; b. tubul conic de alamă; c. pavilionul; d. pistoanele.



**trompetă cu clape** (it. *tromba a chiavi*; fr. *trompette à clefs*; germ. *Klappentrompete*; engl. *key bugle*), instrument de suflat din alamă din sec. 18, prevăzut cu 4-6 orificii de diverse mărimi, acoperite cu clape\*. Perforarea în mai multe locuri a corpului instr. a influențat în mod negativ sunetul, inițial metallic, pătrunzător. A fost schimbat în sec. 19 odată cu apariția sistemului de ventile\* sau pistoane\*. (W. D.)



Trompetă cu clape

**trompette à clefs** (cuv. fr.)

v. **trompetă cu clape**.

**tronson v. serie; simetrie; mod (I, 10).**

**trop** (pl. **tropi**) (< gr. *τρόπος* [*tropos*], pl. *tropoi*, „melodie, figură retorică, întoarcere de frază“). 1. V. *tonos*. 2. Unele tratate medievale foloseau termenul t. ca sinonim al termenului *tonis* (*modus* - v. mod (I, 3)) sau pentru a indica terminațiile unor *toni psalmodurum* (v. psalmodie). Cassiodor denumea t. vocalizele\* aparținând cântecului melismatic\*. 3. În cântecul liturgic, viabil în sec. 9-13, t. reprezentau intrapolări, transformări ale textului sau amplificări melodice ale cântului gregorian preexistent, asemeni secvențelor (I, 1). Primul t., *Hodie cantandus est*, îi este atribuit lui Tuotilo (m. 915). 4. Termenul t. a fost adoptat de J.M. Hauer (1883-1959) ca denumire a celor 44 de forme de bază ale unui sistem propriu de compoziție, elaborat pe baza celor 12 sunete ale scării cromatice\*, (dar diferită de sistemul dodecafonic\*). (M.M.)

**tropar**, cea mai veche, mai mică, mai simplă și mai importantă totodată formă imnografică\* încheagată unitar prin dezvoltarea unei invocații, aclamații ori exclamații, care se cântă (sau se citește) la sfârșitul vecerniei\*, la începutul și sfârșitul utreniei\* la vohodul cel mic al liturghiei\*



și la slujba ceasurilor. Intercalat între psalmi\*, t. era destinat să caracterizeze sărbătoarea zilei și să întrerupă – printr-o cântare mai „rituală” – psalmodia\*. ■ Asupra originii termenului t. nu există un consens: în tradiția elină (Pindar), t. era melodia unei cântări, sens din care derivă, se pare, și t. ev. med. occid. melodia unui imn (1) și, mai apoi, imnul însuși (W. Christ); de la *τρόπος* (*tropos*, „fel, mod de a fi”), se deduce sensul de melodie sau mod de cântare, după cum, în altă interpretare el poate să însemne „chipul” (icoana vieții sfântului), descrierea sărbătorii; unii autori înclină spre originea sa din *τρόπαιον* (*tropaion* „trofeu”) semn al biruinței; alții îl derivă din *τροπή* (*trope* „schimbare”), căci t. se cântă alternativ, antifonic\* de către strane, iar Marcu din Efes și Zonara, de la substantivul *τροπή* (*trope* „întoarcere”) sau de la verbul *τροπέω* (*tropeo*, „mă întorc”, „mă îndrept spre ceva”), pentru că, în execuția lor, t. se „întorceau” după melodia irmosului\* și pe toate ehurile\*. ■ În canoane (2), t. se numesc strofele ce urmează după irmos. Așanumitele stihiri\* sunt de asemenea t. Printre cei dintâi și mai însemnați autori de t. sunt Anatolie imnograful (sec. 5), Antim, Timocle (în a doua jumătate a sec. 5) și, mai ales, Roman Melodul (sfârșitul sec. 5 și prima jum. a sec. 6), datorită căruia genul atinge perfecțiunea. (S.B.B.)

#### tropare treimice v. triadiale.

**tropologhion** (< gr. *τροπολόγιον* [*tropologhion*], *τρεφολόγιον* [*trefologhion*] sau *ἀνθολόγιον* [*antologhion*]) (BIZ.), colecția vechilor tropare\*, adică *condachiile* sau sulurile de papirus și pergament, pe care se scriau troparele în vechime. T. constituie baza și originea tuturor cârților de imnuri\* bisericești (*octoih\**, *triod\**, *minei\**) fiind un volum de tropare aflat în uz încă de la finele sec. 8 și începutul sec. 9. După alcătuirea Octoihului (sec. 8), t. este degajat prin acesta de o parte din conținutul său, rămânând numai cu ciclul anual al imnurilor, pentru sărbătorile fixe – preludiul mineiilor de mai târziu – și cu cele pentru partea mobilă a anului bis., care corespund *triodului* și *penticostarului\** de astăzi. În diferite t. sunt citați, pe lângă Roman și Anatolie, melozi din sec. 6–7: Cosma, Grigorie, Chiriac, Dometius, Anastasie și Helias. T. manuscris, aflat în biblioteca corsiniană (*Codicile*

*corsinian*) din sec. 9, este prin excelență o colecție de tropare. (S.B.B.)

**tropos** (cuv. gr. *τρόπος*, pl. *tropoi* v. *tropoi*) v. tonos.

**tropota femeilor** v. **roata femeilor.**

**tropoțelul (tripițelul)** v. **mânântăul.**

**troubadour** (cuv. fr.) v. **trubadur.**

**trouvère** (cuv. fr.) v. **truver.**

**trubadur** (< fr. *troubadour*; în provenșală: *trobador* < *trobare* „a găsi”), primii reprezentanți ai artei muzical-poetice care a înflorit în Europa occidentală în sec. 12–13. Caracteristicile de bază ale întregului curent sunt: afirmarea hotărâtă a individualității artistului (spre deosebire de anonimul călugărului sau al creatorului de folc.); folosirea pentru prima oară în arta cultă a dialectului regional în locul lb. lat.: „găsirea” (inventarea) de melodii originale, independente de orice *cantus firmus\**, practicarea stilului monodic\* (exista și un acomp. instr. al cărui rol însă nu îl cunoaștem, deoarece manuscrisele nu păstrează decât melodia vocală). În Franța, acești poeți-cântăreți se numeau, după dialectul uzitat, *trubaduri* în S (*langue d'oc*) și *truveri\** în N (*langue d'oïl*). Ei puteau fi artiști amatori, de origine nobilă, sau profesioniști – jongleuri\* și menestrelî\* (de notat că o serie de t. și truveri au fost jongleuri ca situație socială). Sursele artei trubadurești nu sunt bine clarificate; certe sunt reminescențele gregor. (v. gregoriană muzică), sensibile mai ales în prima jumătate a sec. 12. Apoi, invenția melodică se emancipează treptat (poate și sub influența artei pop.), frazele\* se conturează, structurile capătă un anume echilibru (de tipul antecedent\*–consecvent\*) în ciuda decupajului asimetric, se impune treptat forma AA B (v. formă-bar). Dar cu toate aceste elemente de organizare formală, cântecul t. păstrează aspectul unei melopei\* larg desfășurate, cu mers liber și capricios. Afinități „tematice” între diversele fraze (celule\* comune – transpuse\* sau variate\*) există, fără a avea însă un caracter evident sistematic, părând mai curând rolul improvizției\*. În ce privește ritmul (observația este valabilă și pentru truveri și *minnesängeri\**), el nu se nota ca atare. Problema citirii duratelor\* a părut soluționată prin teoria *modurilor* (III) *ritmice*, care astăzi este, la rândul ei, pusă sub semnul întrebării. Există mult

vag în imaginea noastră despre muzica t. Dar chiar și așa, ea ne apare ca o artă de negrăită subtilitate și poezie – una din culmile spirituale ale ev. med.

*Bibliogr.*: Aubry, P., *Trouvères et troubadours*, Paris, 1909; Beck, J., *La musique des troubadours*, Paris, 1910; Chailley, J. capitolul *Les trouveurs* în: *Histoire de la musique*, coord. R. Manuel, Paris, 1963. (A.M.)

decât S), arta t. diferențindu-se stilistic de cea a trubadurilor. După modelul cântecelor și dansurilor\* pop., melodica tinde spre simplificarea conturului. Frazele\* sunt mai scurte, simetriile mai evidente, reluarea motivelor se face oarecum metodic, caracterul de improvizație\* dispăre aproape complet. Se pune mai mult accent pe

*Tabloul sinoptic al principalelor trubaduri, truveri și Minnesängeri*

Au creat c. între anii:	Trubaduri	Truveri	Minnesängeri
1090—1130	Guillaume VII de Poitiers		(Numeroși imitatori ai trubadurilor — lucrările a-au pierdut)
1130—1150	Marcabru Jauré Rudel		
1150—1180	Bernart de Ventadorn Peire d'Alvergne Berenguer de Palazol	Chrétien de Troyes Huon d'Oisil	
1160—1200	Guiraut de Bornelh Bertrand de Born Arnaut de Mareuil		1170 Reinmar der Alte (primele lucrări păstrate datează de la c. 1200)
1180—1210	Raimbaut de Vaqueiras Gacein Faldit Peire Vidal Albertel de Sisteron <sup>1</sup>	Blondel de Neale Richard I., „Înimă de L. cu” Gace Bruie Conon de Béthune Gui, Châtelain de Coucy	
1190—1230	Peire Raimon de Toulouse Gui d'Ussel	Gauthier de Dargies	Walther von der Vogelweide Wolfram von Eschenbach
1200—1240	Guillem Augier Novella	Gauthier de Coinci Gauthier d'Espinal <sup>1</sup>	
1210—1250		Gilles li Vinier Audefroi le Bastard Andrieu Contredit d'Arras	Neidhart von Reuenthl
1220—1260	Peire Cardenal	Colin Muset Guiot de Dijon Thibaut, regele Navarrei Jehan Bodel	Tannhäuser Ulrich von Liechtenstein Reinmar von Brennenberg
1250—1290	Guiraut Riquier	Jehan Bretel Adam de la Halle	Alexander der Wilde
		1285—1320	Heinrich von Meissen (Frauenlob) Wizlaw II von Rügen Oswald von Wolkenstein (n. c. 1377-m. 1445)

<sup>1</sup> Date vechi nefidabile cauzate exact, nu știm dacă încadrarea poate fi făcută aici mai curând decât în căsuța următoare.

**Trumscheit** (cuv. germ.) v. tromba marina.  
**trupă de operă** v. ansamblu (I, 1).  
**truver** (fr. *trouvère*; *langue d'oïl*: *troveor* < *trover* „a găsi”), reprezentanții nord-francezi ai artei muzical-poetice a Evului Mediu. Au apărut o jumătate de sec. după trubaduri\*, al căror exemplu l-au urmat în genere până către 1200. Apoi influența mediului orășenesc începe să-și spună cuvântul (N era mai dezvoltat economic și politic

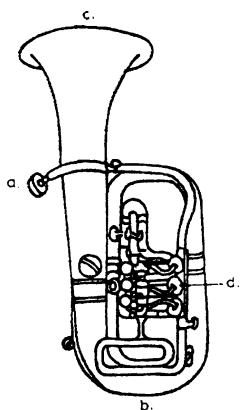
cântecul dialogat în care se întrevăd germenii viitoarei comedii muzicale. În general muzica t. din această perioadă este plină de grație și prosepțime. (A.M.)

**tub** 1. (it. *tubo sonoro*, *chocallo*; engl. *tubo*, *shaker*, *chocolo*; fr. *tubo*, *chocallo*; germ. *Schüttelrohr*, *Tubo*), instrument de percuție idiofon, de origine pop. braziliană. A fost introdus în orch. simf. Este construit dintr-un corp cilindric de

bambus sau alt material, închis la ambele extremități, având în interior pietricele ori bile mici (alice) din metal. Sunetul se obține prin scuturarea t. cu ambele mâini. 2. V. org. 3. V. tuburi de schimb. (A.P.)

**tuba** (cuv. lat. „trompetă”) v. **repercussa; psalmodie**.

**tubă** (< lat. *tuba* „trompetă, goarnă”), instrument de suflat din alamă cu registru (I) cel mai grav. Este formată din muștiuc\*, un tub conic răsucit, care se termină cu un pavilion\* foarte mare. Muștiucul este de mărime medie, între cel al cornului\* și cel al trombonului\*. Are patru ventile\* care coboară sunetele naturale\* cu un semiton\*, un ton\*, un ton și jumătate, două tonuri și jumătate (cvartventil); uneori se folosește și un al cincilea ventil. Întinderea t. este de la *Do* la *fa*<sup>1</sup> (ex. 1). Se notează în cheia\* *fa*, cu accidenții\* la armură\*. Are o sonoritate puternică, în orch. simf. folosindu-se doar 1 (2) t., cu rol de bas (III, 1) în compartimentul instr. de alamă. În partitură\* apare pe același portativ\* cu trb. 3. Din familia t. fac parte t. în *Do*, t. în *si bemol*, t. în *la* și t. în *fa*. T. *contrabas* în *do* și *si bemol*, este de obicei folosită în orch. T. *dublă* este dotată cu un ventil special cu ajutorul căruia este acordată instantaneu din *fa* în *si*



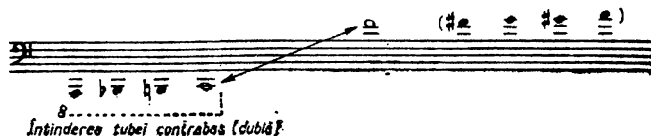
Tubă. Părți componente: a. ambușura; b. tubul conic răsucit (corpul t.); c. pavilionul; d. sistemul de ventile.

*bemol* (cu o cvintă\* mai jos). Mecanismul este format din patru ventile cu supape rotative. Este tipul cel mai convenabil atât din punct de vedere tehnic cât și al posibilităților sonore. Termenul generic de *tuba* (lat.) desemna în vechime, la romani și mai târziu, *trompeta\**, având rolul de semnal al bătațiilor, parăzilor, serbărilor etc. În accepțiunea actuală, t. apare în sec. 19, când, după apariția ventilelor aplicate la tr. și apoi la trb. s-a construit un trb. bas care a fost denumit „tuba”. Prima t. propriu-zisă a fost construită în Germania (1835) de către Moritz, după indicațiile lui Wieprecht. A fost adoptată imediat de către fanfară (6), iar mai târziu a intrat și în componența orch. simf. Primul care i-a încredințat o frază cantabilă a fost G. Mahler (*Sinfonia I*, part. a III-a). Este folosită apoi cu rol solistic de I. Stravinski (*Petrușka*), R. Strauss (*Don Quijote*), G. Gershwin (*Un american la Paris*), Ion Dumitrescu (*Suita a III-a*) ș.a. V. *fligorn* (2); *helicon*; *susafon*. T. *wagneriene*, instrumente de suflat de alamă, intermediare între corn\* și fligorn (1–2), destinate de către Wagner partiturii *Tetralogiei* (în germ. se mai numesc *Ringtuben*). Au muștiuc de corn, dar tehnica diferă oarecum de a acestui instr. clapele ventilelor fiind mânuite cu degetele mâinii stângi și nu cu cele ale mâinii drepte ca la celelalte t. În orch., execuția la t. wagneriene este încredințată corniștilor. A fost construită în două tipuri: tenor (în *si bemol* și în *mi bemol*) și bas (în *fa*). În afară de Wagner, au fost utilizate de către Bruckner, R. Strauss și Janáček. (M.M.)

**tube de rechange** (cuv. fr.) v. **tuburi de schimb. tubo** (sonoro) v. **tub** (1).

**tuburi de schimb** (it. *colaccio*; fr. *cromette*, *tube de rechange*; germ. *Setzstück*, *Krummbogen*), tuburi anexe de dimensiuni mici, având o formă îndoită, aplicate instr. de suflat de alamă cu emisie naturală\* cu scopul de a schimba, după necesități (la instr. transpozitorii – v. transpoziție), fundamentala inițială. (W.D.)

**tulnic** v. **bucium**.



**tutte le corde v. tre corde.**

**tutti** (cuv. it. „toți“) 1. Termen care indică totalitatea instrumentelor\* dintr-o orchestră\* sau a vocilor (1–2) dintr-un cor\*, cântând împreună; contrar lui *solo*\* sau soliști\*. 2. Indicație utilizată pentru a desemna acele părți dintr-o lucrare instr. sau vocală în care cântă întreg ansamblul\*, de obicei în urma unui fragment interpretat de soliști. În *concerto grosso*\* alternanța părților cântate de grupul soliștilor cu cele ale întregului ansamblu este marcată cu indicațiile *concertino*\* și, respectiv, t. sau *ripieno*. 3. Expresia t. este utilizată de dirijor în timpul repetițiilor, când, după studierea unor fragmente pe partide (1), cere reluarea cu întregul ansamblu. (B.C.)

**tympanon** (cuv. gr.) 1. Instrument de percuție\* membranofon din antichitate, având carcasa prevăzută cu o singură membrană. 2. *Hackbrett*\*. (W.D.)

**țambal**, instrument de largă răspândire în muzica populară românească, mai ales în tarafurile\* lăutărești. Originea se pare a fi foarte veche și putea fi întâlnit la mai multe popoare. Se cunoaște la vechii greci cu numele de *Kymbalon*, la romani *cymbalus*. La popoarele germanice se numește *Zimbal* (v. și *Hackbrett*), etc. Se cunosc două tipuri de ț.: portabil și stabil. Cel portabil este de dimensiuni mai mici și se atârnă cu o curea de

gâful executantului, acesta putând cânta și în mers. Cel stabil (ț. *masă*) este de forma unei mese trapezoidale, are picioare pe care se așează, executantul stând pe scaun în timpul execuției. Cântatul la ambele tipuri se face prin lovirea cozilor cu două baghete (2), „bețigașe“ ce sunt învelite la capetele cu care ating corzile cu pânză. Ț. mare, poate avea pedală\* pentru surdină\*, sonoritatea sa fiind mai amplă și totodată controlată de către executant. În general este instr. de acompaniament\* dar, prin apariția unor virtuozii ai ț., a devenit și instr. solistic. (L.B.)

**țarina v. ardeleana (1).**

**țârcovnic v. cântăreț (2).**

**țibulcă v. violină.**

**țigăneasca v. luncanul.**

**țigănește v. învârtita.**

**țiteră** (< germ. *Zither*), instrument cu coarde ciupite. Se presupune că numele ar proveni de la *Kithara*\* vechilor greci, de unde în germ. *Zither*; la noi numele provine prin traducere din germ. Are mai multe coarde întinse pe o cutie de rezonanță\* ce poate avea forme diferite. Grupul de coarde pe care se cântă (cu o pană de găscă) este împărțit prin bare metalice, restul de coarde fiind de rezonanță (coarde simpatice\*). (L.B.)

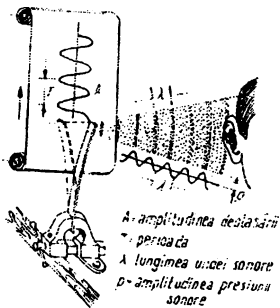
**țurcă (turcă) v. capră (1).**

**überblasen** (cuv. germ.) v. **flajeolet (1)**.

**ukulele**, gitară\* de mici dimensiuni, întâlnită în Hawaii, dar originară din Portugalia. Cu patru coarde, are acordajul (1–2): *la, re, fa diez, la* sau *sol, do, mi, la*. Pătrunde în anii '20 în formațiile de dans amer. și europ. Corzile sunt călcate prin intermediul unor „degetare“, ceea ce are ca efect producerea unui timbru\* metalic; la **u.** se cântă cu mult vibrato\* și cu glissandi\* (Cl.L.F.)

**una corda** (loc. it. „o coardă“; fr. *pédale douce*; germ. *mit Verschiebung*). V. *coarda*.

**undă** (< lat. *unda*; fr. *onde*; it. *onda*; germ. *Welle*; engl. *wave*) (FIZ.). 1. Formă de propagare a unei oscilații\*, în care o mărime (de ex. deplasarea unei particule) își modifică periodic [v. perioadă (2)] valoarea în jurul unei valori medii, în puncte succesive pe direcția de propagare. Reprezentarea **u.** prin curbe periodice (v. fig.) sau prin valurile produse de o piatră aruncată pe o apă liniștită este o interpretare metaforică, dar permite o primă înțelegere concretă a fenomenului de propagare a unei oscilații. Vibrațiile\* produse într-un punct al unui corp elastic [de ex. locul unde este lovit diapazonul (6)] se propagă în tot cuprinsul lui, prin



Lamă de oțel care vibrează : propagația undelor sonore și înscrisura lor pe o bandă de hirtie care înaintează cu viteza constantă.

mișcările ondulatorii ale particulelor. Vibrând, brațele diapazonului produc comprimări și dilatări succesive ale aerului înconjurător, adică variații (mici) de presiune, care se propagă din aproape în aproape în formă de **u. sonore**. Ajungând la timpanul urechii, pulsațiile presiunii îl fac să vibreze cu aceeași frecvență de 440 Hz\* a brațelor diapazonului, creând în final senzația de sunet\*.

**Lungimea de u.** este distanța parcursă de un sistem de **u.** pe durata unei perioade (2) – sau distanța dintre 2 comprimări (dilatări) succesive ale aerului, sau încă, mai concret, distanța dintre 2 creste (adâncituri) ale unde produse de ex. prin scuturarea periodică a unei funii suficient de întinse. Între lungimea de undă  $\lambda$ , perioada de oscilație  $T$ , viteza de propagare  $v$  a sistemului de unde și frecvența\* de oscilație  $f$  există relațiile:

$$\lambda = v \cdot T = v/f.$$

Considerând pentru aer  $v = 340$  m/s și pentru diapazon  $f = 440$  Hz, rezultă că undele aeriene (sonore) produse de oscilațiile diapazonului au lungimea de 0,773 m. 2. **U. staționară**, v. *interferență*.

*Bibliogr.*: Bădărău, E., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; Cișman, Al., *Unde elastice și acustică* (în „Fizica generală“), vol. II, Buc., 1960; STAS 1957/1–74, *Acustică fizică*. (D.U.)

**undecimă** (< it., lat. *undecima* „a unsprezecea“)

1. Interval\* compus (cvarță\* peste octavă\*) care cuprinde 11 trepte\* ale scării\* sunetelor diatonice\* și se cifrează cu 11. Tipuri diatonice **u. perfectă** (ex.: *do-fa* din octava superioară); cuprinde 17 semitonuri\* și se notează cu 11 p sau simplu 11: **u. mărită** (ex.: *fa-si* din octava superioară) cuprinde 18 semitonuri și se notează 11+. Cu alterații se obțin tipuri de **u. cromatice\*** (ex. **u. micșorată re diez-sol** din octava superioară, 16 semitonuri). Prin răsturnare\* (ridicând baza cu două octave sau



coborând vârful cu două octave), **u. perfectă** dă cvinta\* perfectă (ex. *do-fa* din octava superioară > *fa-do*); **u. mărită** dă cvinta micșorată (ex. *fa-si* din octava superioară > *si-fa*); **u. micșorată** devine cvintă mărită (ex.: *si-mi* bemol din octava superioară > *mi bemol-si*). 2. Treapta a 11-a numărând de la o treaptă dată. 3. Orice acord\* tonal care poate fi redus la un acord în care baza și vârful alcătuiesc un interval de **u.** . Dacă nu se indică altfel, se subînțelege un acord din șase note, din care cea mai gravă este fundamentală\*, iar celelalte sunt dispuse la interval de terță\*, cvintă\*, septimă\*, nonă\* și **u.** (sau un acord format din cinci terțe suprapuse; ex. *re-fa-la-do-mi-sol*). 4. Sunetul acordului de **u.** aflat la vârf, atunci când acordul este în stare directă și în poziție (3) strânsă (deci cu notele suprapuse în terțe consecutive). (D.U.)

**Unde Martenot** (fr. *Ondes Martenot*). Relativ nou, instrumentul este construit în anul 1928 de Maurice Martenot (1898–1980). Pentru **U.M.** au scris lucrări numeroși muzicieni contemporani, în special compozitorii fr. (Messiaen, Boulez, Milhaud, Jolivet). O ferventă propagatoare a acestui instr. este Ginette Martenot, sora constructorului, care a făcut în acest scop numeroase turnee de concert. Instr. este alcătuit dintr-un tub electronic plasat într-un circuit

oscilant, un acumulator electric și un difuzor. Înălțimea\* sunetelor se realizează prin varietatea frecvențelor\* oscilațiilor. Intensitatea\* se obține cu ajutorul unei rezistențe intercalate în circuitul difuzorului. Timbrul\* poate fi variat prin absorbirea diferitelor armonice\* ale sunetului fundamental. Înălțimea și intensitatea sunetelor se reglează printr-o claviatură\* și o bandă (*ruban*) montată în fața claviaturii iar combinațiile timbrale cu ajutorul unor butoane. La **U.M.** se poate imita timbrul fiecărui instr. cunoscut și se poate crea un număr nelimitat de timbruri sonore încă necunoscute. Banda dă posibilitatea de a executa sferturi de ton și chiar intervale mai mici (v. microinterval), diferite *glissandi*\* și *vibrato*\*. Pe claviatură sau pe bandă se cântă cu mâna dreaptă, în timp ce mâna stângă acționează o clapă care permite întreruperea emisiei, modifică nuanța și timbrul sunetelor. V. *electrofone, instrumente*. (A.P. și W.D.)

**unfretted clavichord** (cuv. engl.) v. **clavicord**.

**unison**, distanța intervalică zero sau, altfel spus, intervalul\* de primă\*, obținut prin suprapunerea a două sunete cu înălțimi (2) identice. **U.** este considerat a fi o consonanță\* perfectă, creând deseori sentimentul sonor al existenței unui singur sunet (senzație acustică cu atât mai pregnantă cu

3 *Moderément* (♩ = 56)

G. Enescu, *Suita pentru orchestră op. 9, Preludiu la unison*

G. Enescu, *Sonata pentru pian și Violoncel, op. 25*

cât sursele sonore ce emit cele două sunete sunt mai apropiate din punct de vedere timbral\*). U. joacă un rol esențial în conturarea concepției muzicale de eterofonie\*, pe baza lui realizându-se unul din cele două momente fundamentale ale discursului eterofonic – momentul suprapunerii, al coincidenței celor două sau mai multe planuri melodice. El poate să se constituie într-un efect sonor remarcabil alternându-se cu situații acordice dense – ca urmare a senzației de maximă acumulare – sau invers, de supremă relaxare, limpezită prin consensul general al vocilor (2). Poate fi utilizat în orchestrație\* (dublaje ale instr. la u.), armonie (III, 1, 2) sau polifonie\* (sublimarea unor structuri verticale), eterofonie. (D.B.)

**unisono** (cuv. it. „sunet unic“), indicație de execuție ce presupune cântarea de către toate vocile (2) a acelorași sunete (eventual în octave\*). Apariția expresiei în partiturile\* de orch. anulează modul de execuție *divisi*\*. (Abrev.: *unis*.)

**ureche v. auz.**

**ușoară, muzică**, gen (I, 1) care include lucrări pentru voce (1) și acompaniament\* instrumental (cântece), având un caracter distractiv, vesel sau sentimental, abordând texte cu o tematică ancorată în cotidian și tratate într-o manieră muzicală accesibilă marelui public. Aceste lucrări au cel mai adesea un caracter dansant, astfel putând subzista și în afara textului, ca u. instr. de dans. Definiția genului în sine revine foarte dificilă, dat fiind marea varietate de aspecte sub care acestea se prezintă în succesiunea sau sincronia timpului. Dacă ar fi să datăm începuturile acestui gen, poate ar trebui să ne gândim la trubadurii\* și jonglerii\* ev. med., în sensul melodiei simple acompaniate și al textelor abordate (versuri cântând dragostea, natura, luptele, eroii etc.). Desigur că în configurația actuală u. este destul de îndepărtată de forma de manifestare a cântecului în ev. med. caracteristicile sale mai apropiate de ceea ce se înțelege astăzi prin u. începând să se contureze pe la sfârșitul sec. 19 – începutul sec. 20, odată cu nașterea *café-concert*-ului. Instituind melodia simplă și ușor fredonabilă ce însoțește textul, ritmul specific – mereu în căutarea noului întru lansarea unui nou tip de dans\* –, orchestrația\* redusă la câteva instr., urmărind o configurație armonică de asemenea simplă, dar totdeauna armonioasă, u. își trăiește în sec. 20 anii „veșnicei tinereți“, permanentei înnoiri, fiind în

special apanajul tineretului, dar nelăsându-i indiferenți nici pe cei maturi, mereu vie, mereu schimbătoare, efemeră dar perenă în conștiința generațiilor. Preferințele pentru stilul u. lirice sau ritmate sunt împărțite iar istoria evoluției u. ar putea fi urmărită în succesiunea acestora. Romanța (2), cântecul liric (melancolic), tangoul\*, rumba\*, charlestonul\*, cha-cha, slow, fox, bossanova, shake, twist etc. sunt genuri de cântece și dansuri u. care s-au succedat îmbogățindu-și ritmica și accelerând tempo(2)-urile. Din marea varietate a stilurilor\* rock-ul, pop\*-ul, folk\*-ul, jazzul\* s-au desprins de u. și evoluează paralel. Oricare ar fi stilul u., cântecele aspiră la statutul de șlagăr, cea stare fericită de îmbinare a textului cu muzica, cu priză la public, aflându-se în scurt timp pe buzele tuturor. U. își trăiește existența prin șlagăr\* și prin interpret, adeseori cântecul devenind atât de pop. încât se uită numele compozitorului. ■ O istorie a cântecului, a u., pe teritoriul românesc însă nu poate trece cu vederea nume recunoscute ale compozitorilor genului. Extinzând sensul acordat u., putem considera ca o primă culegere de astfel de melodii apărută la noi culegerea lui Anton Pann „Spitalul amorului“ (mijlocul sec. 19), apoi cântecele din vodevilurile\* lui Alecsandri cu muzica lui Al. Flechtenmacher, romanțele și muzica de *café-concert* de la începutul sec. 20 etc. Numele lui Ionel Fernic și Ionel Băjescu-Oardă (pe la 1920) sunt legate de melodii de tipul liric – romanța (primul cu *Îți mai aduci aminte doamnă*, iar al doilea cu *Flori de nufăr*). Începând cu anul 1930, un nume se impune cu pregnanță și cu caracter de permanență în genul u. și o dată cu el și stilul u. românești de inspirație folclorică, cu melodică apropiată de acesta: Ion Vasilescu. Melodiile sale, adevărate șlagăre, sunt cunsocute și astăzi (*Glasul roșilor de tren*, *Hai acasă, pușor*, *Hai să-ți arăt Bucureștiul noaptea*, *Țărâncuță*, *Țărâncuță* și multe altele). Pleiada compozitorilor de gen care se manifestă creator în această a doua jumătate a sec. 20 este reprezentată de o serie foarte numeroasă de nume prestigioase, care continuă în spirit novator tradiția, conferind u. românești calitatea și cantitatea ce o fac competitivă pe scara valorilor internaționale. De la generațiile mature și până la cele mai recente nume apărute în peisajul u. putem cita compozitori care și-au concretizat un stil și au creat nenumărate șlagăre: Florin Bogardo, Ion Cristinoiu, Camelia Dăscălescu Edmond Deda,

Florentin Delmar, Noru Demetriad, Gherase Dendrinu, Marcel Dragomir, Cornel Fugaru, George Grigoriu, Aurel Giroveanu, Mișu Iancu, Nicolae Kirculescu, Henry Mălineanu, Marius Mihail, Horia Moculescu, Temistocle Popa, Elly Roman, Radu Șerban, Vasile Șirli, Marius Țeicu, Vasile V. Vasilache, Vasile Veselovski ș.a. (M.M.)

*Bibliogr.:* Ștefănescu, M. M., *Telerecording, II. Întâlniri cu muzica ușoară*, Buc., 1972; Marny, J., *Vedetele muzicii ușoare*, trad. rom., Buc., 1967.

**ut**, în solmizația\* medievală, prima silabă a hexacordului\* (în sensul lui *c\**, *f\** sau *g\**); în lb. fr. denumirea notei *do\** din celelalte limbi romanice (corespunzător cu *c\** din limbile germanice). (A.J.)

**utrenie** (BIZ.) (< sl. *у-т-р-н-я*) și **otrina** (< gr. *ὄρθρος* [*orthros*], „răsărit“, „zori“; fr. *matines*), una dintre cele șapte laude\*, ce se săvârșește în cursul dimineții (la mănăstiri în fiecare zi iar la bisericile de enorie numai în duminici și sărbători), cuprinzând rugăciunile, cântările și citirile prescrise de biserică pentru această slujbă. Există trei tipuri de **u.**: **u.** Învierii, **u.** mare sau cu polieleu și **u.** de toate zilele, toate începând cu psalmul\* de dimineață (gr. *ψαλμὸς ὄρθριος*) și se termină cu doxologia\*. Această laudă era cunoscută încă de al începuturile creștinismului, fiind semnalată, într-o scrisoare, de către Pliniu cel Tânăr împăratului Traian. Echiv. lat.: *Officium matutinum*. (S.B.B.)

**utrenier**, colecție de cântări puse pe note, ce cuprinde slujba învierii de la utrenie\*, pe cele opt ehuri\*. În lb. română, primul **u.** a fost tipărit la Buc. de către Macarie Ieromonahul, în 1827, din ordinul domnitorului Grigore Ghica. V.: *anastasimatar*; *catavasier* (2). (S.B.B.)

**uvertură** (< fr. *ouverture*, „deschidere“), piesă orchestrală cu formă fixă (lied\*, sonată\*, temă cu variațiuni\*) sau liberă (preludiu\*), cu funcție de introducere tonală, tematică și de atmosferă pentru o lucrare scenică (operă\*, oratoriu\*, cantată\*, balet\*). ■ Practica precedării unei compoziții instr. sau orch. (fugă\*, suită\*) de o piesă introductivă care să fixeze cadrul tonal – intitulată *sinfonia\**, *toccata\**, *sonata* – datează din sec. 16–17; o astfel de piesă este integrată structurii operei încă din perioada de formare a genului (Monteverdi: *Toccata la opera*

*Orfeo și Sinfonia la Încoronarea Popeii*) și devine indispensabilă în teatrul muzical al barocului\*. Sonatele introductive din opera venețiană (Cavalli, Cesti) sunt alcătuite dintr-o scurtă secțiune lentă în metru\* binar\* urmată de o secțiune rapidă în metru ternar\*, sau chiar dintr-un ciclu de 3–4 piese. ■ Denumirea propriu-zisă de **u.** este acordată introducerii instr. a baletului de curte francez (*ballet de cour*) fiind adoptată ulterior în operă. Structura lent-repede utilizată în aceste lucrări este amplificată de Lully, care cristalizează tipul de **u.** franceză prin readucerea unei mișcări lente în final. În același timp (sec. 17), **u.** operei napolitane (intitulată încă *sinfonia*) se constituie pe tiparul *sonatei da chiesa*, cu utilizarea unui număr mai mare de instr., opoziția tutti\*-solo\* (provenită din *concerto grosso\**) și eliminarea uneia din cele patru piese componente ale ciclului (I, 2). A. Scarlatti impune succesiunea *allegro-lento-allegro* care se afirmă în sec. următor în detrimentul **u.** fr., prin adaptarea la forma de sonată. Principiile reformatoare introduse în genul dramatic de Gluck, la sfârșitul sec. 18, afectează și statutul **u.**, care dobândește funcția de introducere tematică în muzica operei. Astfel de **u.** sunt scrise de Mozart (*Don Juan*, *Flautul fermecat*), Beethoven (*Leonora I, II, III*), Weber (*Freischütz*, *Oberon*). Compozitorii clasici – Mozart și, în special, Beethoven – cultivă intens **u.** în formă de sonată\*. Tendința **u.** romantice de a deveni o piesă orch., uneori independentă și cu un caracter de virtuozitate\*, determină compozitori ca Wagner (*Tristan și Isolda*, *Lohengrin*, *Parsifal*), Ceaikovski (*Dama de pică*) să o substituie printr-un preludiu (2) – secțiune introductivă care expune într-o formă liberă materialul tematic al lucrării și elimină cezura care delimita **u.** de debutul primului act. Muzica spectacolelor de operetă (Offenbach, Kalman, Suppé) este deseori precedată de **u.** de tip potpouriu\*. În sec. 19–20, practicându-se interpretarea **u.** independent de genurile dramatic sau coregrafic, sunt compuse și **u.** de concert, lucrări orch. cu titlu programatic\*, de proporții mai reduse față de celea ale *poemului simfonic\** (Brahms, U. *academică*; Ceaikovski, U. *Anul 1812*; Enescu, U. *de concert pe teme în caracter popular românesc*; P. Bentoiu, U. *de concert*). (C.A.B.)

# V, W

v., abreviere pentru: violină\* (și vl.); vox\* (pl. lat. *voces*); vide\*.

**vaet (de jale) v. bocet.**

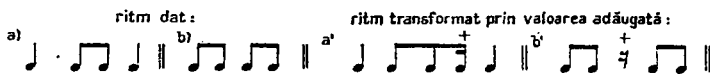
**vagans** (cuv. lat. „călător“) 1. *Quinta vox\**. 2. Voce (2) relativ independentă care „circulă“ printre celelalte voci și, prin salturi\*, își încrucișează traseul cu acestea. V. *res facta*. (G.F.)

**valoare I.** (it. *valore*; fr. *valeur*; germ. *Wert*; engl. *value*) (în sens larg) 1. Determinare a unei cantități sau raport cantitativ la nivelul unuia din următorii parametri ai sunetului muzical: înălțime\*, durată\*, intensitate\*. 2. V. *acustică*, v. determinată printr-o unitate de măsură extramuzicală (Hz pentru frecvență\*, respectiv înălțime, secunda pentru durată, Db (v. bel) pentru intensitate etc.). 3. V. *muzicală*, v. stabilită printr-o unitate de măsură proprie unuia din sistemele de organizare a înălțimilor, duratelor, intensităților sunetelor muzicale. Astfel, v. înălțimilor se atribuie în funcție de  $la^1 = 440$  Hz; v. raporturilor dintre înălțimi (intervale\*) se stabilesc pe baza unor intervale-etalon, diferite de la un sistem intonațional la altul (ex.: cvinta\* perfectă în sistemul pitagoreic, semitonul\* diatonic\* și cel cromatic\* în sistemul Mercator-Holder, semitonul temperat în sistemul egal temperat – v. temperare etc.); v. de durate se determină prin raportare la unitatea ritmică etalon – nota întregă; iar v. de intensitate se stabilesc – cu anumită libertate – în funcție de o dinamică\* (care constă în ansamblul nuanțelor orânduite gradat). II. 1. (în sens restrâns). Echivalentul grafic al duratei unui sunet sau pauze\* muzicale, simbolizată prin forma notei sau a pauzei. V. este o determinare relativă a

tempului de desfășurare a sunetului (pauzei) considerat(e), indicând asupra raportului temporal care se stabilește între acesta (aceasta) și unitatea-etalon; durata sa „absolută“ este o mărime complex condiționată de o seamă de coordonate ale textului muzical concret căruia îi aparține: măsură\*, tempo (2), stil\*, etc. – v. durată (1, 1, 2). 2. V. *adăugată*, „valoarea scurtă, adiționată unui ritm oarecare printr-o notă, pauză sau punct“ (O. Messiaen). Utilizarea v. *adăugate* a devenit un procedeu de variație tinzând către obținerea unor structuri ritmice libere, emancipate față de măsură. V.: *ritm*; *variație*; *sistem* (II, 6).

*Bibliogr.*: Messiaen, O., *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Niculescu, Șt., *Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești*, în: Rev. Muz., nr. 6/1959. (S.R.)

**vals** (< cuv. gotic *waltjan*, în germ. *sich wälzen* „a se învârti“), dans\* de perechi, de origine germ., în măsură\* ternară\* (cel mai adesea 3/4) și cu structură simetrică a frazei\* muzicale (construită din 4–8–16 măsuri). O particularitate definitorie a v. o constituie departajarea precisă a melodiei în raport cu acompaniamentul\* ritmico-armonic, iar în cadrul acestuia din urmă, detașarea fermă a timpului (I, 2) tare – marcat de către bas (III, 1) – în raport cu timpii slabi concretizați armonice prin acorduri\* în pachet. Premergătorul imediat al v. pe linia dansului țărănesc este *Ländler\**-ul, prefigurat la rândul său de dansuri datând din sec. 14–16; printre acestea se distinge îndeosebi componentul în măsură ternară (germ. *Nachtanz* – v. *propertio*; v. și *double*) al perechii de



Valoare (II,2)

dansuri – în ritm binar\* și respectiv temar – cunoscută sub numele de *Deutsche Tanz* și pătrunsă în suita\* instr. (de unde și o posibilă filiație cultă a v.). Către sfârșitul sec. 18, v. pătrunde din mediul pop. în cel burghez (ca oponent al menuetului\*, dansat de aristocrație), impunându-se treptat ca dans de societate. Începând din sec. 19 și continuând în cel următor, v. se numără printre piesele de gen\* exploatate în compoziție, fenomen ce dobândește o maximă amploare în romantism\*. În chipuri și cu funcții diferite, v. se integrează în aproape toate genurile (1, 2) muzicale, devenind nu o dată piesă – simf., instr., vocal-instr. etc. – autonomă și primind în această calitate denumirea generică de „v. de concert”. În creația simf., v. apare fie ca parte de simfonie\* (Berlioz, *Simfonia fantastică*, Ceaikovski, *Simfonia a V-a*), fie ca piesă independentă (eventual parte de suită\*) (orchestrarea de către Berlioz a *Invitației la dans*, de fapt un v. de Weber, a constituit primul pas în această direcție pe care o vor continua, în principal, Liszt – versiunea orchestrală a *V. lui Mefisto* –, Sibelius – *V. trist*, *V. romantic* – Ravel – versiunea orch. a *Valses nobles et sentimentales*) sau ca episod constituitiv al unor poeme\* simfonice (Saint-Saëns, *Dans macabru*, R. Strauss, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ravel, poemul coregrafic *La Valse*, Stravinski, *Petrușka*). V. este bogat reprezentat și în literatura pianistică, îndeosebi romantică; primilor autori de prestigiu în acest domeniu, Schubert (132 v.) și Weber, le urmează Liszt, Chopin (la acesta din urmă, ponderea și substanțialitatea v. în ansamblul operei fiind excepționale), Brahms, Ravel. Genurile muzical-teatrale și-au integrat v. în chip firesc, fie ca modalitate coregrafică directă, fie ca element de atmosferă în serviciul anumitor situații dramatice; cu aceste funcții, v. apare, în operă\*, la Gounod (*Faust*), Verdi (*Traviata*), Puccini (*Boema*), Ceaikovski (*Evghenii Oneghin*), Wagner (*Maestrul cântăreți*), R. Strauss (*Cavalerul rozelor*), A. Berg (*Wozzek*), Șostakovici (*Katerina Ismailova*) și deține un loc important în baletele lui Delibes și Ceaikovski. Dezvoltarea v. pe linia muzicii ușoare\* și de dans, petrecută în special la Viena, conduce nemijlocit la înflorirea, în cea de a doua jumătate a sec. 19, a operetei\* în general și a operetei vieneze în special (printr-un revers al procesului, opereta devenind apoi, ea însăși, un „cadru” propice promovării v.). Prin Lanner și cei doi J. Strauss, tatăl și fiul, dar mai ales prin acesta din urmă, v. de divertisment se

consacră ca atare, în formula sa tipic vieneză (care implică și înlănțuirea v. în potpuriuri\*), numeroasele producții de acest fel ale compozitorilor vienezi cucerindu-și o binemeritată celebritate. Opereta vieneză, creată la aceeași epocă tocmai sub impulsul popularității v. vieneze de divertisment, îl exploatează intens, oferindu-i totodată posibilități ideale de întruchipare (între altele, opereta prilejuiește și dezvoltarea v. vocal, apărută până atunci doar sporadic, la Brahms – *Liebesliederwalzer* – și, ca un reflex al operetei, în opera *Cavalerul rozelor* de R. Strauss). Timp de aproape un sec., Viena va rămâne un centru de propagare a operetei, fie direct, fie prin compozitori formați acolo (șirul acestora începe tot cu J. Strauss-fiul, continuând cu Suppé, Zeller, Millöcker, Lehar, Kálmán, Fall), istoria v.-șlagăr\* confundându-se adesea, în tot acest timp, cu însăși istoria operetei. V. pătrunde în muzica românească în a doua jumătate a sec. 19, pe filiera miniaturii pentru pian (v. scrise în gustul compozițiilor de salon ale timpului de către Miculi, Flondor, Caudella, Scărlătescu, T. Brediceanu ș.a.) și a operetei (Caudella, Stephănescu, Porumbescu ș.a.). De o popularitate depășind granițele naționale s-a bucurat v. *Valurile Dunării* (1880), compus inițial pentru fanfară, de Ivanovici. Una dintre cele mai originale transfigurări ale particularităților de mișcare (2) și de caracter ale v. în întreaga literatură muzicală a sec. 20 este realizată de Enescu în *Octetul* pentru coarde op. 7 (partea a IV-a, *Mouvement de Valse bien rythmée*) (1900). Compoziția românească din sec. 20 mai înregistrează și tendința utilizării v. într-o ipostază parodică (Jora – baletul *Demoazela Măriuța*, Paul Constantinescu, *Din cătănie*, trei caricaturi muzicale pentru instr. de suflat și pian, opera *O noapte furtunoasă*), în consens cu reprezentări similare din muzica universală contemporană. (C.I.L.F.)

**variantă I. 1.** Înfățișare a unei entități muzicale, de obicei melodice, rezultată din procese transformatoriale ce se aplică unei entități-model și care se integrează într-un lanț continuu de deveniri, determinate de factori atât obiectivi (sociali) cât și subiectivi (individuali), proprii culturilor folclorice și, în general, orale sau semiorale. V. Se definește neapărat în corelație cu conceptul de variație (1), înțeles în dublul său sens de proces variațional și de sinonim al variațiunii (2). Așa după cum în muzica cultă variațiunea este (sub-)unitatea arhitectonică ce fixează un anumit moment al demersului

transformator (al variației înțelesă ca *proces*) asupra temei\*-model, în folclor\*, v. poate fi considerată ca un individ melodic care fixează fie un anumit moment al varierii în timp, fie o anumită componentă a varietății în spațiu ale unei melodii-model, – un model „abstract, volatil“, insesizabil, în opinia lui Brăiloiu. (Considerarea v. în diacronie sau în sincronie depinde de unghiul de observație adoptat, respectiv de urmărirea formării lor în timp sau de observarea simultaneității lor, de îmbrățișarea unui „câmp“ de v. coexistente într-un moment dat). Există, în orice caz, o analogie între raportul proces variațional-variațiune și raportul proces variațional-v., în sensul că primul termen al celor două raporturi este întotdeauna un „proces de alterare a unei sintagme muzicale în condițiile menținerii identității sale“ (Speranța Rădulescu), iar cel de al doilea termen este „ipostaza concretă a unei sintagme supusă variației“ (idem). În timp ce variația în muzica clasică presupune o operă finită căreia i se cunosc punctul de plecare, evoluția și finalitatea și a cărei desfășurare în timp este întotdeauna unidirecțională, v. în folclor se constituie în creații independente, neobligatorii evolutive, căci orice v. poate fi în egală măsură *rezultatul* devenirii și *geneza* acesteia. În plan structural, v. vădesc diferențieri, uneori infinitesimale, altele importante (cu privire la limita până la care pot ajunge transformările unei melodii, Brăiloiu se întreabă: „câte însușiri pot fi răpite unei melodii fără ca ea să-și piardă personalitatea?“). ■ Orice proces variațional, la care se atașează și cel variantic, presupune o acțiune transformatoare în acea zonă în care identitatea materialului nu este periclitată. Practica demonstrează că parametrul\* mai stabil ce asigură de regulă identitatea este cel melodic, intonațional (I, 2), în timp ce dinamismul transformațional cade în sarcina celui ritmic. În variația clasică, melodia este supusă schimbărilor prin modificări intervalice minime, de fapt prin înflorituri (de unde și denumirea ei de „variație ornamentală“) și, încă mai sesizabil, prin ritm\*; conform statutului clasic al ritmicii de tip divizionar (v. sistem (II, 6), variația clasică se bazează pe diviziunea (I) „în trepte“ a valorilor\*. În procesul variațional care are ca rezultat apariția v., raportul dintre intonație și ritm este de o altă natură, în sensul că intonația are și aici o mare stabilitate, schimbările în planul ritmului fiind fundamentale și mergând uneori până la depășirea sistemului; acestea

din urmă se petrec în virtutea unei legi specifice privind asocierea celor două valori *cantitative*, cum a observat Brăiloiu, și nu prin diviziunea lor (cu unele excepții în jocuri\* și în refrenul\* colindelor\*) și, în plus, prin asocieri de tip permutațional ale duratelor (un fel de „nerepetabilitate“ – din punct de vedere ritmic – a uneia și aceleiași celule\* intonaționale, aproximativ ca în prozodia\* ant., în modurile (III) ritmice ale ev. med. sau în ritmurile non-retrogradabile ale lui Messiaen – v. valoare (II, 2). Marius Scheider observase deja consecințele principiului variantic asupra formei: „motivele nu evoluează în construirea frazei niciodată împreună într-un raport definitiv, ci ca elemente peregrine, singulare sau plurale, ce apar în cele mai diferite cântece și se asociază chiar în cuprinsul aceluiași cântec“. ■ Intuit și observat fie la nivelul genurilor unde acționează v., fie „în cuprinsul aceluiași cântec“, principiul variației ritmice „cantitative“ s-a răsfrânt asupra gândirii muzicale a reprezentanților școlilor naționale din sec. 20 (Janáček, Stravinski, Bartók, Enescu și succesorii acestuia din urmă), mai ales după ce interesul lor s-a îndreptat spre acele genuri ale folclorului ce se întemeiază pe ritmica nondivizionară. Se face simțită, într-adevăr, la acești creatori „prezența, cel mai adesea subiacentă dar fermă, în țesătura muzicii [...], a *pulsației ritmice nedivizionare*. Este vorba de substratul, de planul secund pe care îl alcătuiesc [...] prototipurile ritmice bicrone – *picioarele metrice* – și de acțiunea modelatoare pe care *principiul cantitativ* [...] o exercită asupra organizărilor metric-accentice de tip «divizionar», în așa fel încât acestea din urmă apar ca rezultatul unei operări variaționale asupra formulelor-prototip“ (Clemansa Firca). Mai mult decât în lucrări cu caracter propriu-zis de variație (deși întâlnit la Reger, Krenek, Hindemith, Schoenberg, genul interesează mai puțin în epoca postromantică), principiul – pe care l-am numit „travaliu variantic“ – guvernează însăși conturarea ideilor muzicale, a celor tematice sau atematice, constituirea unei forme\* deschise, în general de tip variațional. 2. *Ossia\** 3. Versiune a unei compoziții (1), de obicei în ms., determinabilă pe calea cercetării de arhivă, conjugată în chip necesar cu demersul analitic-comparativ și desemnată – dacă este cazul – ca definitivă. Finalitatea comparării v. unei compoziții este fie de ordin pur științific fie de ordin practic, în sensul stabilirii edițiilor (critice)

definitive. II. (germ. *Variante*). În teoria armonică a lui Riemann, omonima\*, considerată nu atât ca o definire în sine a tonalității (2) cât mai ales ca o cromatizare\* a terței\* acordului\* în anumite situații [ex. cadențe (1) picardiană, sd. minoră\* în major\*].

*Bibliogr.*: Breazul, G., *Folclorul muzical. Temeiuri etnice și sociale*, în: *Muzica românească de azi*, Buc., 1939; Brăiloiu, C., *Le giusto syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, în: *Polyphonie, 2<sup>e</sup> cahier*, 1948; același, *Le rythme enfantin: notions liminaires*, în: *Les Coloques de Wégimont* (premier Colloque 1954), Bruxelles-Paris 1956; același, *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*, f.a., în: C. B., *Opere*, prefață, trad. și îngrijire de editie de Emilia Comișel, vol. IV, Buc., 1979; Niculescu, Șt., *Importanța ritmului în structurarea melodiei și stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești*, în: *Rev. Muz.* nr. 6/1959; același, *George Enescu în muzica sec. XX*, în: *SM*, vol. IV, Buc., 1968; Ciobanu, Gh., *Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul pop. românesc*, în: *Rev. folc.*, nr. 1-2/1963; Țăranu, Cornel, *Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica sec. nostru*, în: *L. muzicol.*, vol. 1, 1965; același, *Enescu un precursor*, în: *L. muzicol.*, vol. 2, 1965; Herman, V., *Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească*, în: *L. muzicol.*, vol. 3, 1967; Comișel Emilia, *Despre forma arhitectonică în muzica populară*, în: *Rev. Muz.*, nr. 2/1967; Baud-Bovy, S., *L'Évolution d'une chanson grecque*, în: *Journal of the International Folk Music Council*, XX, 1968; Rațiu, Adrian, *Principiul ciclic la George Enescu*, în: *SM*, vol. IV, 1968; Firca, Gh., *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în: *SM*, vol. VI, 1970; același, *Die Giusto-Rhythmik und ihre Einwirkungen in der Musik Enescus*, în: *Enesciana I*, Buc., 1976; Firca, Clemansa Liliana, cap. 12 din: M. Voicana și colectiv, *George Enescu*, monografic, vol. II, Buc., 1971, pp. 971-979; același, *Direcții în muzica românească, 1900-1930*, Buc., 1974, pp. 151-152; Rădulescu, Speranța, *Analiza unui text muzical lăutăresc*, în: *Rev. folc.*, nr. 1/1977; același, *La technique de variation et du développement du motif dans les quatuors à cordes op. 22 de Georges Enesco*, în: *RRHA/TMC*, 15, 1978; Bârlea, Ov., *Poetică folclorică*, Buc., 1979, pp. 20-21. (C.I.L.F. și G.F.)

**variatio** (cuv. lat.) v. **double**.

**variație** (fr. *variation*; germ. *Variation*; engl. *variation*; it. *variazione*) 1. Procesul alternării unei unități a discursului muzical (motiv\*, frază\*,

perioadă\*, structură armonică, temă\*, secțiune etc.) în condițiile conservării relative a identității acesteia. Alterarera variațională survine în urma efectuării unei sau unor operații asupra unității supuse v., operații care afectează a) substanța însăși sau b) relațiile de poziție (contextuale) pe care aceasta le contractează cu alte unități ale discursului. Operațiile (modalitățile sau procedeele) variaționale substanțiale sunt: deformarea intervalică și ritmică, tronsonarea, amplificarea, inversarea\*, recurentarea (sau recurența\*), recurența inversării, augumentarea\*, diminuarea\* etc.; ele pot fi reduse, în ultimă instanță, la trei operații elementare: suprimarea, adjoinția și substituția unor valori (I, 3) intonaționale, ritmice, dinamice și timbrale prin alte valori. Operațiile (modalitățile sau procedeele) variaționale contextuale sunt repetarea și secvențarea (II, 2); v. și progresie. 2. Unitate a discursului muzical care constituie o rezultantă a procesului variațional [v. și variantă (I, 1)]. 3. (la pl.) Genul (I, 2) temeii cu variațiuni (ex. *Variațiuni pe o temă de Diabelli* de Beethoven, *Variațiuni pe o temă de Mozart* de Reger). V. temă. 4. Secțiune a ciclului variațional (sau a temeii cu variațiuni). (S.R.)

vasilca, ritual folcloric agrar (în care o păpușă îmbrăcată în mireasă (Oltenia) sau un cap de porc, împodobit cu cercei, mărgele, panglici colorate (în Muntenia și parțial în Oltenia) sunt purtate de lăutari\* prin sat, și care cântă o colindă\* specială. Textul are un caracter agrar sau narează povestea judecății lui „Siva“ sau alte teme profane, încheindu-se cu urări tradiționale. Obieul este pe cale de dispariție. Melodiile pot fi grupate în două tipuri: a. asemănătoare cu colinda, din punct de vedere ritmic și melodic, b. melodii cu formă mai dezvoltată, în formă ternară\* sau pătrată, ritm regulat, cu preferință pentru modul (I, 5) mixolidic și ionic (mai rar hexacordii lidice sau eolice).

*Bibliogr.*: Cucu, Gh., *200 de colinde*, Buc., 1936. (E.C.)

**vecernie** (BIZ.) (< sl. *вечерня, εὐχή, ἑσπερινὸς ὕμνος*, *officium vespertinum*, de la *вечеръ*, „seară“, gr. *ἑσπέρα* [*espera*], lat. *vespera*), ritualul de seară precedat de ceasul al nouălea și urmat de pavecerniă\*. Isidor de Sevilla crede că occidentalii au dat serviciului de seară menirea de *vespera*, pentru că acesta se făcea atunci când apărea pe cer steaua „vesper“. V. este de două

feluri: v. *cea mică* (gr. ὁ μικρὸς Ἑσπερινός), v. *cea mare* (ὁ μέγας Ἑσπερινός) de sâmbătă seara sau din ajunul sărbătorilor mari și v. *de toate zilele*. (S.B.B.)

#### veliceanii v. pripeale.

**velocitate** (< it. *velocità*, „viteză, iuțeală“); fr. *vélocité*; germ. *Geläufigkeit*), termen ce desemnează capacitatea unui interpret de a executa cu mare agilitate pasaje de extremă dificultate tehnică. Această însușire a fost deosebit de prețuită și cultivată în sec. 19. A rămas faimoasă culegerea de studii pentru pian *Die Schule der Geläufigkeit (L'Étude de la vélocité)* de Carl Czerni. *Con velocità*, indicație ce recomandă executarea unui fragment muzical în viteză sporită.

**venețiană, școala** ~ 1. Mișcare componistică localizată în Veneția și cuprinzând întregul sec. 16, cu un rol deosebit în afirmarea și dezvoltarea muzicii instrumentale, ca și în îmbogățirea scriiturii polifonice vocale. La constituirea școlii contribuie mai mulți factori: a) organizarea activității muzicale în cadrul catedralei San Marco, care dispunea de două orgi\*, un cor\* divizat în jurul celor două orgi iar de la sfârșitul sec. 16 de permisiunea utilizării în serviciul religios a celorlalte instr., b) rolul deosebit acordat grupurilor mari de instrumentiști în cadrul manifestărilor artistice publice, c) înființarea, la începutul sec. 16, a editurii muzicale Petrucci și tipărirea unor numeroase culegeri și tabulaturi\* destinate execuției cu orice fel de instr. (*con ogni sorte di stromenti*) și d) stabilirea la Veneția, în 1527, a lui A. Willaert, compozitor de origine flamandă, organist, conducător de cor la San Marco și profesor al muzicienilor reprezentativi ai școlii (teoreticianul V. Zarlino, compozitorii C. da Rore, C. Feta, A. Gabrieli, Cl. Merulo). A. Willaert cultivă scriitura antifonică\*, opunând cele două coruri ale catedralei San Marco și obținând efecte contrastante dinamice\* și timbrale\*; pe același principiu al opoziției și suprapunerii de planuri contrastante dinamic și timbral\*, Willaert creează lucrări pentru ansambluri vocal-instr. mari. Una din principalele sale realizări este elaborarea scriiturii pentru mai multe coruri – *cori spezzati*. Elevii lui Willaert continuă și dezvoltă scriitura antifonică\* utilizând-o și în lucrările instr., urmăresc diferențierea unor planuri coloristice în cadrul polif., contribuind la fixarea genurilor instr. independente și la lărgirea hotarelor expresiei

muzicale. 2. Gruparea componistică a cărei activitate, desfășurată în sec. 17, contribuie la cristalizarea stilului concertant\*, a speciei instr. denumită *concerto grosso\** (A. Marcello, A. Vivaldi) și a concertului cu solist (T. Albinoni, A. Vivaldi). 3. Școală muzicală constituită în sec. 17 în jurul compozitorului Cl. Monteverdi (maestru de capelă la San Marco între anii 1613 și 1643, creator al stilului *conciato*, autor al desăvârșirii procesului de substituire a scriiturii polif. prin monodia\* acompaniată), caracterizată prin: a) dezvoltarea expresiei dramatice (P. Fr. Cavalli) și a cursivității melodice (M. A. Cesti), b) operarea unei distincții nete între *aria chiusa* („aria închisă“ diferită de *aria da capo*) și recitativ\*, c) predilecția pentru virtuozitatea vocală, d) introducerea interludiilor instr. și e) diminuarea rolului deținut de cor. (C.A.B.)

#### veniceanii (venicearii) v. pripeale.

#### Veni Sancte Spiritus v. secvență (I, 1).

**ventil** (germ. *Zylinder-* sau *Drehventil*), mecanism de modificare a lungirii tubului unui instrument\* de suflat de alamă, având ca efect modificarea înălțimii (2) sunetelor. Inventat în 1813 de către Blühmel, mecanismul de v. a făcut posibilă înlocuirea instr. naturale\* (corni, trp.) prin instr. cromatice\*. Aceste instr. sunt prevăzute cu cel puțin trei v. (uneori cu patru, în funcție de varianta de fabricație). Sistemul de v. este înglobat în tubul (tuburile) instr. și funcționează la apăsarea unei clape (3) care mișcă circular un cilindru din interiorul tubului. Acest cilindru, prevăzut cu două orificii transversale, lasă aerul să pătrundă în „cotul“ suplimetnar al tubului, închizând totodată calea de dinainte a coloanei de aer (când clapa nu era apăsată și cilindrul dec. nectat). Prin acționarea primului v., coloana de aer se lungeste, coborând sunetul cu un ton\* întreg, al doilea v. coboară sunetul cu un semiton\*; al treilea v. coboară sunetul cu o terță\* mică. Prin combinarea acțiunii v. (apăsarea simultană a 2 sau 3 clape) se obțin și alte modificări ale înălțimilor. Schematic: 1-ul v.: ton întreg; 2/lea v.: semiton; 3-lea v.: terță mică ( $1^{1/2}$  ton); 1-ul și al 2-lea v.:  $1^{1/2}$  ton; 1-ul și al 3-lea v.:  $2^{1/2}$  tonuri; 2-lea și al 3-lea v.: 2 tonuri întregi; 1-ul, al 2-lea și al 3-lea v.: 3 tonuri întregi. O variantă mai nouă de v. este pistonul\* (D.P.)

#### verillon (cuv. fr.) v. armonică de sticlă.

**verism** (< it. *verismo*, „realism“), școală italiană de operă\*, de la sfârșitul sec. 19, al cărei corespondent



în literatură a fost realismul, reprezentat de Balzac și Stendhal, apoi de Flaubert, Zola, Maupassant – mai ales în forma sa naturalistă, precum și pozitivismul lui Auguste Comte și determinismul lui Hippolyte Taine în filoz. Tendința și doctrina v. era înlocuirea libretelor\* idealiste cu subiecte inspirate din realitatea vieții cotidiene. Ele erau întemeiate pe observație și analiză, pe veridicitate, pe înlăturarea diferențelor dintre frumos și urât, bine și rău. Liniștea și seninătatea acțiunii din operele clasice au fost înlocuite în opera veristă cu dramatismul și disperarea. Ariile\* de coloratură\* sau recitativele\* lirice au căpătat o tentă melodramatică de un naturalism pronunțat. Înainte ca Mascagni să scrie *Cavaleria rusticana* (1890) și Leoncavallo *Piața* (1892) – prima redând scene din viața țărănească, a doua, scene din viața cercului, Verdi prefigura v. în opere ca *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Othello*, *Falstaff*, mai ales prin tensiunea dram. și conflictele dintre personaje, descrise fără rețineri. Opera care a stârnit cele mai mari controverse din pricina „naturalismului“ său exacerbat a fost *Louise* (1900) de Gustave Charpentier. Opera a fost comparată cu o „parodie a operei clasice“. Elementele ei muzicale se transformă în adevărate simulacre a ceea ce însemna rafinament și poezie; „vechea serenadă a tenorului din culise este înlocuită cu lamentația unui cântăreț în curtea hotelului, baletul tradițional prin dans, în locul muzicii de lux, miorlăituri, în fine, această operă realistă este de o mare tristețe, aceea pe care o încerci în fața unei copii prea exacte a unor scene penibile din viață“. De un v. „mai liric“ sunt și unele dintre operele lui Puccini: *Boema*, *Tosca*, *Cio-Cio-San*. O apropiere s-ar putea face și între v. propriu-zis și maniera în care Berg, de ex., și-a construit operele *Wozzeck* și *Lulu*, intensificând paroxistic stările sufletești ale personajelor. V. italian i-a influențat și pe compozitorii școlilor naționale (Smetana, Janáček, Musorgski) sau pe unii compozitori români (Drăgoi, Negrea).

*Bibliogr.*: Riemann, H., *Musiklexikon*, Berlin 1929; *Harvard Dictionary of Music*, Londra, 1970; J. Combaricu, *Histoire de la musique*, Paris, 21956, vol. 3. (D.P.)

**vers 1.** Prozodie **(2) 2.** (în folc. rom.), se cunosc trei tipuri de v.: de 4 silabe (în folclorul copiilor), de 6 și 8 silabe (în toate genurile). V. sunt de două categorii: v. necântate (scandate, însoțite sau nu de

muzică) și v. cântate. V. *necântat* (întâlnit în: urări de Crăciun și anul nou, urări, la nuntă, la cunună\*, orații\* și colăcării, descântece, zicători, unele producții ale copiilor) are următoarele caracteristici: inegalitate ca dimensiune, accentele (IV) din vorbire coincid cu accentele metrice (III, 1), silabele se grupează în picioare (1) metrice inegale, binare\* sau ternare\*. V. *cântat* este catalectic\* sau acatalectic\*. În primul caz, când melodia o cere, v. sunt întregite, după norme tradiționale, diferit după gen (I, 3) și epocă istorică, cu „silabe de completare“ (Brăiloiu): încep totdeauna cu silabă accentuată (ceea ce are ca urmare lipsa tipului de frază\* muzicală anacruzică – v. anacruză), accentele din vorbire coincid cu cele metrice, silabele se grupează câte două (ceea ce determină structura ritmică binară), sunt totdeauna izometrice (în cadrul unei piese, versurile au aceeași dimensiune); accentele metrice au aceeași durată dar de intensități variabile: pe prima silabă, pe silaba 1 și 3 (în v. hexasilabic) și pe silaba 1 și 5 (în v. octosilabic – Bartók), pe silaba 3 și 7 (Weigand) și mult mai variate în strigăturile\* de joc (Comișel). În timpul cântării, v. suferă unele amplificări (silabe de completare, repetare, interjecție interioară, înlocuire cu pseudo-refrenul (v. refren) sau amputări (apocopa simplă sau dublă). **3.** V. eh.

*Bibliogr.*: Bartók, B., *Cântece populare românești din comitatul Bihor*, Buc., 1913; același *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, în: *Revue des études roumaines*, II, Paris, 1954; Weigand, G., *Dialekte der Bukovina und Bessarabiens*, Leipzig, 1904; Apostolcscu, I.N., *Vechea versificație română*, Buc., 1909; Bartók, B., *Dialectul românilor din Hunedoara*, Budapesta, 1914; Brăiloiu, C., *Despre bocetul de la Drăguș*, Buc., 1932; Constantinescu, N., *Rima în poezia pop. românească*, Buc., 1973. (E.C.)

**verset v. stih; stihiră.**

**versuire bisericească (BIZ.) v. eh.**

**vers 1.** Cântec de origine cărturărească (creat inițial de dascăli și cantori\*, mai târziu de țărani, în același stil), cu tematică religioasă, executat în grup, de bărbați (sau mixt), la înmormântare. Versurile (2) octosilabice, grupate în strofe (neori cu rime încrucișate) sunt asociate cu melodii religioase sau de influență pop. Uneori împrumută texte din literatură (Bolintineanu: „O fată tânără pe patul morții“ etc.). **2.** Cântec de origine semi-cultă, cu text

religios („al lui Teodor“, „al lui Haralamvie“, „al lui Adam“ etc.), executat, de obicei, de țăranii bătrâni, în Transilvania, Banat și sporadic în Câmpia Dunării. Cel mai vechi v. datează din sec. 17. 3. Cântec liric (ex. „v. străintății“ etc.); v. cântec (I). 4. Caiet (sau foaie volantă) pe care țăranii din Transilvania își scriu textele cântecelor.

*Bibliogr.*: Burada, T. T., *Bocete pop. la români*, în: Conv. lit., 1878–179; Brăiloiu, C., *Despre bocetul de la Drăguș*, Arh. p. șt. și ref. soc., Buc., 1932; același, *La vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)*, Paris, 1960; Breazu, G., *Patrium Carmen*, Craiova, 1941. (E.C.)

**vertep v. irozi.**

**vertical flute** (cuv. engl.) v. **flaut drept.**

**vespera v. vecernie; laudes.**

**vibrafon** (< it. *vibrafono*; engl. *vibraphone*; fr. *vibraphone*; germ. *Wibraphon*), instrument de percucie idiofon construit în S.U.A. prin anul 1920. La început a fost folosit numai în orch. de jazz\*, iar ulterior și-a făcut intrarea și în orch. simf. datorită compozitorilor A. Berg și O. Messiaen. Este construit din lame plate metalice, așezate orizontal și distribuite pe două rânduri. Sub fiecare lamă se găsește câte un tub de metal (numit rezonator) în care sunt introduse mici elice acționate de un motor electric. Sunetul se obține prin lovirea plăcilor cu baghete speciale (cu cap de cauciuc, baghete cu cap de lână și baghete cu cap de fetru). De obicei, se cântă cu două baghete, dar practica a demonstrat că se pot folosi și trei sau chiar patru. Întinderea: *Fa-fa*<sup>3</sup>. V.: *Marimbafon; xilofon*. (A.P.)

**vibrato** (cuv. it.), fluctuație regulată (dar nu riguros periodică) a sunetului în înălțime\*, intensitate\* și timbru\*. ■ Caracteristicile v. vocal, cu o fluctuație de 6/7 ori pe sec., au fost stabilite prin numeroase măsurători efectuate asupra vocii (I) multor cântăreți cu renume (Caruso, Șaliapin, Amelita Gali-Curci, Gigli, Jeritza, Tetrizzini etc.). Vocea copiilor nu are decât arareori v. Dintre adulți, unul din cinci nu are un v. natural. Analiza înregistrărilor grafice electroacustice a arătat că, într-un v. de bună calitate, variația de înălțime este de c. un semiton\*, iar cea de intensitate de 2–3 db.\*. Variațiile devin mai ample pe măsură ce se cântă mai puternic, fiind maxime în fortissimo\*. Este eronată părerea că v. vocal înseamnă o modulație de amplitudine\*, chiar dacă

fluctuațiile înălțimii sunt sincrone cu variații periodice (mici) ale tăriei și timbrului. În general, orice voce convenabilă posedă un v. propriu, natural; vocea lipsită de v. este plată, mată, stearsă. Explicația fiziologică a v. pleacă de la constatarea că realizarea oricărui gest se bazează pe contracția sinergică a unui grup de mușchi. Când contracția devine mai puternică, mușchii încep a tremura, prin însuși mecanismul lor normal de funcționare (de aceea este aproape imposibil să se cânte *ff* fără v.). Or, producerea vocii este rezultatul unor numeroase sinergii mușchiulare, contracțiile respective fiind cu atât mai mari, cu cât se cântă mai puternic. Variațiile de înălțime, intensitate și timbru ale v. au drept cauză participarea tuturor mușchilor fonației\*, respirației, laringelui și organelor de rezonanță. V. *crescendo* (it.) creștere (exagerare) a v. spre sfârșitul unui sunet mai lung (susținut). ■ Particularitate a tehnicii de mână stângă la instr. cu coarde și arcuș\*, folosită pentru „încălzirea“ sunetului prin adăugarea de vibrații la cele produse de simpla frecare a coardei cu arcușul. Variațiile de înălțime sunt de o cincime sau un sfert de ton (v. microinterval). V. este executat printr-o oscilare a degetului pe coardă, acțiune în care intră în mișcare degetul, mâna, poignetul (încheietura mâinii) și, în parte, și antebrațul. Frecvența oscilării trebuie adaptată cu pendulări mai mari în cantilenă și cu pendulări mai strânse în pasagii energice sau în trăsături sprintene. V. apare în primii ani de studiu ca o necesitate firească de înfrumusețare a sunetului. Dacă nu apare în formă naturală, se poate studia. Folosirea lui atestă însă muzicalitatea și bunul gust al instrumentistului. ■ La balalaică\*, ca și la alte instr. cu coarde ciupite, v. se obține oscilând palma lipită de tablă, lângă căluș\*. ■ Un v. expresiv este posibil la clavicord\* prin vibrarea mâinii sprijinite pe clapă\*. ■ La instr. de suflat din alamă (mai ales la trp. și trb.), v. rezultă din agitatea ușoară a întregului instr.; în jazz\* un v. exagerat poartă denumirea de v. *negru*. ■ La orgă\*, registre (II) ca *unda maris* sau *vox caelestis* unite cu alte registre ce produc bătaia\* au un efect de v. Sistemele de modulare a caracteristicilor sunetului încorporate în orgile electronice nu pot produce decât un v. riguros periodic, chiar în perioada *regimurilor tranzitorii* (v. *sunet, timbru*). De aceea, asemenea instr. dau sunete mecanice, palide, lipsite de căldură.

*Bibliogr.*: Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, 3<sup>1911</sup>; Metfessel, M., *The Vibrato in artistic Voices*, University of Iowa, 1932;

Scashore, C. E., *Psychology of the vibrato in Voice and Instrument*; University of Iowa, 1936; Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrice (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W., *Singing and music*, Los Angeles, 1964; Husson, R., *Vocea cântată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D.U., G.M., D.P.)

**vibrație** (< fr. *vibration*; < lat. *vibratio* it. *vibrazione*; germ. *Schwingung*; engl. *vibration*). (FIZ.) mișcare periodică\* (alternativă) a unui corp elastic sau a particulelor unui mediu elastic (aer etc.), efectuată de o parte și de alta a unei poziții de echilibru, cu frecvență\* relativ înaltă (ex.: mișcarea unei coarde de vl. ciupite sau a brațelor unui diapazon (6) lovit). Denumirea de oscilație\* se dă de obicei mișcărilor cu frecvență mică (pendulul oscilează, nu vibrează). Mișcarea vibratorie are ca origine: a) perturbarea echilibrului sau deformarea unui corp sau mediu elastic, produse printr-o furnizare bruscă de energie (de ex. lovirea unei coarde de pian sau suflarea unui curent de aer asupra unei ancii\* de cl.) și b) tendința de revenire la poziția de echilibru sau la forma inițială, datorită elasticității corpului asupra căruia s-a acționat. V. astfel produse sunt amplificate de v. aerului din spațiul rezonator al instr. muzical respectiv (interiorul pianului, tubul cl.; v. Sunet). Ele se transmit aerului înconjurător, în care se propagă din aproape în aproape sub formă de mici variații de presiune; de „pulsatii“, care în final acționează asupra timpanului urechii. Propagarea v. de-a lungul întregului lanț care pleacă se realizează sub formă de unde\*, frecvența rămânând tot timpul constantă. Durata în care se efectuează o v. com-

pletă (un dus-întors al corpului sau al particulelor, v. fig.) este o caracteristică a sistemului vibrator și se numește perioadă (2). Numărul de perioade efectuate într-o secundă determină frecvența de v., care se măsoară în hertzi (simbol Hz). Brațele diapazonului efectuează într-o secundă 440 de mișcări dus-întors, atfel că frecvența lui de v. este de 440 Hz, iar perioada de v., 1/440 s. Instr. muzicale produc v. întreținute sau amortizate. În primul caz, furnizarea de energie are loc continuu (de ex. introducerea aerului în tuburile de orgă\*). Amplitudinea\* de v. poate fi constantă sau variabilă după cum presiunea de suflare este constantă sau variabilă. V. produse de arcuș\* sunt practic întreținute, cu observația că fenomenul vibrator este aici mai complex. În cel de-al doilea caz, energia este furnizată o singură dată (lovirea sau ciupirea unei coarde), atfel că amplitudinea de v. scade de la max. inițial până la anulare. V. *sunet, undă*. (D.U.)

**viclei(m) v. irozi.**

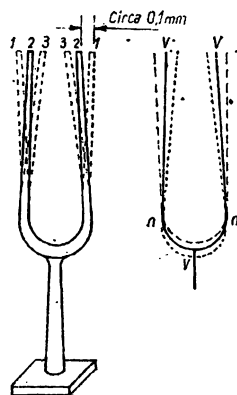
**Victimae Pascali Laudes v. secvență (II, 1).**

**vide** (cuv. lt. „vezi“), termen ce desemnează, într-o partitură\*, un fragment prin înlăturarea căruia se propune o variantă scurtată a lucrării. Cuvântul, despărțit în silabe, indică începutul (vi-) și, respectiv, sfârșitul (-de) saltului propus. Abrev. v. s. (v. *sequens* sau v. *subito*). V. *salto*. (B.C.)

**vièle** (cuv. fr. [viel]), denumirea strămoșului medieval al violei [v. *viole* (I)].

**vielle à roue** (cuv. fr.) v. **chironda**.

**vieneză, școala ~ A.** În sec. 18, compozitorii venezi G. Chr. Wagenseil, M. G. Monn, K. Ditters von Dittersdorf, Fr. A. Hoffmeister ș.a. contribuie la edificarea bazelor clasicismului\* muzical pe multiple planuri: a) dezvoltarea muzicii instr. și orch.; b) substituirea – în muzica orch. – a scrierii contrapunctice\* de tip baroc\* prin monodia (2) acompaniată; c) conturarea formei de sonată\* simultan în muzica de cameră\* și în lucrările de orch.; d) alcătuirea ciclului (I, 2) simf. cvadripartit; e) prefigurarea speciei cvartetului (2) de coarde în lucrările intitulate *Divertimenti*, *Kassation*, *Serenade*; f) evoluția scrierii vocale de la normele contrapunctului palestrinian la concepția preponderent omofonă\* clasică (v. simfonie, sonată). B. În a doua jumătate a sec. 18 și prima parte a sec. 19, Viena este centrul desfășurării etapei clasice a muzicii culte europ., etapă



Vibrație. Parcurgând simultan drumurile 1-2-3-2-1, brațele diapazonului efectuează o vibrație complexă. În n (nod) metalul nu vibrează, iar în v (ventru) amplitudinea de vibrație este maximă.

cunoscută sub denumirea de *clasicism vienez*. Compozitorii v. sunt Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven. Muzica lor se caracterizează printr-un înalt grad de organizare a fiecărui element al discursului sonor, cu respectarea cerințelor estetice transmise prin tradiție, ceea ce conferă un echilibru ales lucrărilor lor. Funcționalismul\* tonal guvernează cu severitate atât legile armoniei (III, 1) cât și desfășurările melodice. Sintaxele (1) muzicale cultivate cu predilecție sunt omofonia și monodia\* acompaniată. Criteriul tonal se află și la baza alcătuirii formelor\*, a delimitării secțiunilor acestora, construcțiile muzicale clasice sprijinindu-se pe două tipuri de structuri: a) structuri constante tonal (teme) și b) structuri instabile tonal (secțiuni de tranziție, procese dezvoltătoare). În această perioadă se cristalizează următoarele forme: forma de lied\* (cu variantele menuet\* sau scherzo\*), forma de rondo\* și forma de sonată. Acesta din urmă este construcția cea mai specifică clasicismului muzical, prezentă atât în muzica de cameră\* cât și în muzica pentru orch. și contaminând structurile formale menționate anterior. Compozitorii clasici fixează tiparul simfoniei, al cvartetului (2) de coarde, al sonatei instr. precum și tiparul clasic al concertului\* instr. v. reprezintă un moment de culme în istoria muzicii europ. C. („Noua școală vieneză“) Grupul celor trei compozitori – Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern – care activează la Viena în prima jumătate a sec. 20 și ale căror realizări în domeniul esteticii muzicale și al organizării limbajului muzical au avut o influență deosebită asupra gândirii muzicale a sec. nostru. Principiile și tehnicile de compoziție (2) datorate noii ș. sunt următoarele: 1) expresionismul\* muzical; 2) dodecafonismul\*; 3) serialismul\*; punctualismul\*; 4) tehnica vocală intitulată *Sprechgesang*\*. Prin creația ca și prin lucrările lor teoretice, Schönberg, Berg și Webern introduc în circuitul ideilor muzicologice două judecăți fundamentale: 1. teoria tonalității (1) reprezintă o perioadă istorică delimitată în evoluția muzicii culte europ. și 2) abolirea unui sistem de organizare a materialului sonor trebuie să fie succedată de instituirea unui alt ansamblu de legi de organizare a vocabularului și a formelor muzicale. (C.A.B.)

**viers 1.** (în folc. românesc). Melodie\*, ca element muzical specific (ex.: „doină, doină, v. cu

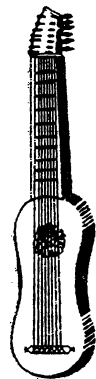
foce“); în unele cazuri, termenul – ce apare ca o denaturare a termenului „vers“ de eh\* – se situează la confluența muzicii pop. cu muzica de tip biz. („melodiile“ bis. au influențat „...v. pop.“ – G. Breazul). 2. voce (ex.: „are versu frumos“). Sin.: glas (1), 3. (rar), vers, text poetic (I. Breazu).

**Bibliogr:** Breazu, I., *Versuri pop. în manuscrise ardelene vechi*, în: Anuarul arhivei de folc., V, Buc., 1938; Breazu, G., *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, 1941, p. 54; Kogălniceanu, M., *Cronicele României, III*; Densusianu, O., *Studii de filologie română*, în: Anuarul seminarului de istoria literaturii române, I, 1898. (E.C.)

**vihuela** (cuv. span.), denumirea în evul mediu a unor instrumente cordofone; v. *de mano*, de forma lautei\*, acționată prin ciupire; v. *de peñola*, de aceeași formă, acționată cu ajutorul unui plectru\*; v. *de arco*, având forma violei (v. *viole* (1)), acționată cu arcul\*. (W.D.)

**villancico** (cuv. sp., [vilan-sico] „șărănesc, sătesc“), termen care desemnează o largă categorie de piese polifonice de factură populară (cântece ostășești, erotice, dansante), (1) și 2–3 instrumente acompaniatoare, caracteristice Renașterii\* muzicale spaniole.

Forma poetico-muzicală este specifică: strofică, cu un refren\* (*estribillio* sau *tornada*) plasat nu numai după fiecare strofă centrală (*coplas*), ci și la începutul piesei. Linia melodică, de proveniență folc., se desfășoară în cadrul unei octave\*; metrul (1) este în general binar\*, iar ritmul, variat, subliniază accentele textului poetic. Lucrările compozitorilor reprezentativi pentru prima perioadă a istoriei v. sunt incluse în culegerea *Cancionero Musical de Palacio*, datând de la sfârșitul sec. 15 (Juan del Encina, Francesco Milán, Pedro Escobar). În sec. 16, v. se dezvoltă sub influența școlii flamande (v. *neerlandeză, școală*), fiind mai intens elaborat polif. În sec. 17 sunt denumite v. cantate\* religioase compuse în stilul barocului\* pentru soliști\* și cor\* (6–12 voci). În cursul secolului următor, v. decade, termenul devenind sinonim cu *villancejo* („colind“). (C.A.B.)



Vihuela de mano

**vilanelă** (< it. *villanella*: inițial – canzon *villanesca* „cântec țărănesc“) 1. Compoziție vocală la trei sau patru voci (2), mult răspândită în sec. 16. S-a născut la Neapole, fiind cultivată de compozitori din acest oraș ca: Gian Tommaso Majo, Giovanni da Nola, Vincenzo Fontana (termenul apare pentru prima oară tot aici, într-o culegere din 1537). Nu se știe dacă originea ei este propriu-zis pop. Mai înrudită ca factură cu frottola\*, de la care ia elementul comic și de parodie, v. opune madrigalului\*, elegant și rafinat, simplitate, prospețime, stilul omofon\*, textele adesea în dialect. Pe la jumătatea sec., v. este preluată și de compozitori din N Italiei: Willaert și Corteccia. Treptat v. începe să-și schimbe caracterul, apelând la sfârșitul sec. la texte mai rafinate și la o scriitură mai contrapunctică. Își păstrează însă vivacitatea ritmică (înrudindu-se de astă dată cu „baletto“). Mari compozitori ca Marenzio, Vecchi, Lassus, scriu și ei v. În Germania J. Regnart, în Franța J. Passeran și Richelet, în Anglia Th. Morley au îmbrățișat de asemenea acest gen. 2. Începând cu sec. 19, piesă cu caracter de dans țărănesc, în măsura de 6/8 și tempo (2) vioi (Berlioz, Chabrier, Dukas). (O.G.)

**vină**, nume atribuit în India veche mai multor tipuri de instrumente de coarde, aparținând familiei chitarelor\*. Unul dintre ele poate fi descris ca având un băț de bambus crestă cu 22 frette (crestături) pe care sunt fixate patru coarde de metal cu ajutorul cărora se redă melodia și alte trei coarde suplimentare care ajută la realizarea ritmului. Dedesubtul bățului sunt atașate două rezonatoare confecționate fiecare dintr-o tîgvă uscată. (L.B.)

#### **vioară v. violină.**

**viode**, numele generic al unei familii de instrumente cu coarde și arcuș, inventate de Ion Delu (brevetate în 1969). Forma v. este asemănătoare aceleia a violinei\*, dar mărimea lor variază în funcție de ambitus (1), existând astfel cinci dimensiuni corespunzătoare cvintetului (1) clasic (vl. I, vl. II, viola, vcl., c. basul). Avantajul instr. și al sistemului inventat de prof. Ion Delu este că se poate cânta la unele din speciile familiei v., folosindu-se instr. într-o manieră comună (*da braccio*), cu o digitație comună (*a la violina* sau *a la viola*), într-o notație muzicală comună (numai în cheia\* *sol*). Aceasta permite o largă folosință a instr., putându-se interpreta lucrări simf. și camerale inclusiv de către amatorii care cunosc numai tehnica

interpretării violonistice. Familia v. cuprinde cinci grupe de instr. Prima grupă – denumită *viodina* – cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, având patru „nuanțe“ sonore, A, B, C, D. Instr. din această grupă sunt acordate (1) astfel: *sol, re<sub>1</sub>, la<sub>1</sub>, mi<sub>2</sub>* și corespund vl. I clasice (partidei\* vocale de *soprano* (1)). Viodinele se consideră a fi în tonalitatea (2) *do*. Grupa a doua – denumită *viodena* – cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, având patru nuanțe A, B, C, D; acordajul acestor instr. este identic cu cel al viodinelor (dar pot fi acordate și cu o terță\* mică mai jos: *mi, si, fa diez, do diez*. Corespund vl. II. Viodenele se consideră a fi acordate în tonalitatea *do*. Grupa a treia – denumită *vioda* – cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, având patru nuanțe sonore A, B, C, D; acordajul acestor instr. este: *do, sol, re<sub>1</sub>, la<sub>1</sub>*. Corespunde violei\* clasice (partida vocală a *tenorului* (1)). Viodele se consideră a fi în tonalitatea *fa*. Grupa a patra – denumită *viobassa* – cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, având patru nuanțe sonore A, B, C, D; acordajul acestor instr. este: *sol, re, la, mi<sub>1</sub>*. Corespunde unui instr. intermediar între violă și violoncel\* (*Gambă mică* sau *Violoncello piccolo*, partidei vocale de *bariton* (1)). Instr. din grupa *viobassa* se consideră a fi în tonalitatea *do*. Grupa a cincea – denumită *viograva* – cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, având patru nuanțe sonore, A, B, C, D; acordajul acestor instr. este: *do, sol, re, la*. Corespunde violoncelului\* (partida vocală de *bas* (1)). Construirea acestor noi instrumente a fost încredințată Fabricii de instr. muzicale de la Reghin. (M.M.)

#### **viola bas v. viole.**

**viola bastarda** (cuv. it.; fr. *basse de viole d'amour*; germ. *Bastardviole*), instr. din familia violelor din sec. 16–17, de dimensiuni intermediare între tipul tenor și bas (V. viole (1)). Acordajul celor 6 coarde (*Do-Sol-do-mi-la-re<sup>1</sup>* sau *La<sup>1</sup>-Mi-La-mi-la-re<sup>1</sup>*) era foarte adecvat pentru executarea acordurilor\*. Partida (2) a fost notată prin tabulatură\*. Sin. engl.: *lyro-viol*, *lyra-viol* sau *viollyra*. (W.D.)

**viola contrabasso** (it.; fr. *contrebasse de viole*; germ.



Viola bastarda

*Violone*; engl. *double bass viol*), reprezentant al basului (1, 2) profund în familia violelor\*. Acordajul (1) ei notat corespundea cu cel al instr. *viola da gamba*\*, însă suna cu o octavă\* mai jos. (W.D.)

**viola da braccio** (cuv. it. „de braț“) 1. Denumirea violelor în ev. med. care au fost acționate fiind ținute în braț, în poziție orizontală spre deosebire de *viola da gamba*\* „de picior“. 2. Tip de *viola* (v. viole) cu dimensiuni între *fidula* (2) și violină\*. Coardele, în număr de patru, erau acordate (1) în cvinte\*. (W.D.)

**viola da gamba** (abrev. *gamba*) (cuv. it. „violă de picior“; fr. *basse de viole*; germ. *Kneigeige*, *Gambe*; engl. *knee viol*), instrument cu coarde și cu arcuș din sec. 16–17, cu corpul care se subțiază înspre partea superioară, având spatele plat, eclise\* înalte, orificii în forma literelor C sau f. Călușul\* plat facilita execuția acordurilor\*. Instr., în poziție verticală, era ținut între genunchii instrumentistului. Acordajul (1) era în general: *Re-Sol-do-mi-la-re*. Instr., utilizat în muzica barocului\* (J.S. Bach, G.F. Händel, G. Tartini etc.), a cedat în sec. 18 locul violoncelului\*. (W.D.)

**viola d'amore** (cuv. it.; fr. *viole d'amour*; germ. *Liebesgeige*; engl. *english violet*), instr. de mărimea violei\*, foarte popular în sec. 17. Peste tastieră\* erau întinse 6–7 coarde (acordate (1) *re-la-re<sup>1</sup>-fa<sup>1</sup>-la<sup>1</sup>-re<sup>2</sup>*) iar pe partea inferioară a acesteia se găsesc și tipuri de dimensiuni mai mici, denumite *pochette d'amour* (fr.) cu 4+4 coarde și *violon d'amour* (fr.) cu 4+5 coarde. Instr. solistic, apreciat pentru

sunetul său cald și amplu, a fost utilizat nu numai de compozitorii epocii (J. S. Bach, A. Ariosti, Vivaldi, Telemann etc.), dar și de măștri din sec. 19–20 (Meyerbeer, *Hughenoșii*; Erkel, *Bánk Bán*; Puccini, *Madama Butterfly*; Prokofiev, *Romeo și Julieta* etc.). (W.D.)

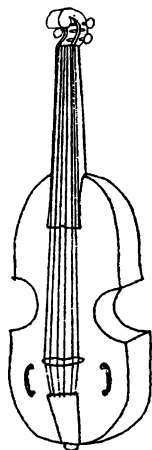
**viola da orbo** v. **chironda**.

**viola da spalla** (cuv. it. „violă de spate“), tip de violă tenor (v. viole) atârnată în timpul execuției de umerii instrumentistului. (W. D.)

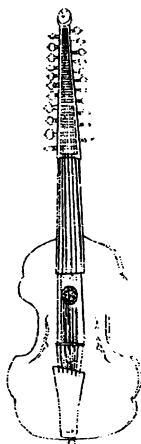
**viola di bardone** (și ~ **di bordone**) v. **bariton** (II, 2).

**viola pomposa** (cuv. it. „violă superbă“), instrument din familia violelor\* din sec. 18, de dimensiuni intermediare între cea a violei\* actuale și a violoncelului\*, avea cinci coarde acordate (1) *Do-Sol-re-la-mi<sup>1</sup>*. (W. D.)

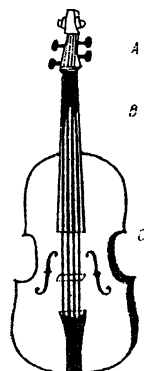
**violă** (< it. *viola*; fr. *alto*; germ. *Bratsche*, *Altgeige*), instrument cu coarde și arcuș\*, puțin mai mare decât violina\*, care alături de aceasta face parte din compartimentul instrumentelor cu coarde din orchestra\* simfonică. Ca și vl., v. se ține sub bărbie, susținută cu mâna stângă, arcușul fiind mănuit cu dreapta. Tehnica utilizată, digitația\* și pozițiile (2) sunt asemănătoare acelorale ale vl., distanțele între sunete fiind ceva mai mari. Prin mărime, timbru\* și ambitus (1), v. deține locul dintre vl. și violoncel\*. Alcătuirea v. este identică cu vl., deosebirile constând în dimensiuni (lungimea totală a v. este de 400 mm, lățimea în partea de sus de 185 mm, lățimea în partea de jos de 238 mm) și în acordajul (1) celor 4 corzi. Corzile v. sunt: coarda 1 – *la<sub>1</sub>*, coarda 2 – *re<sub>1</sub>*, coarda 3 – *sol*, coarda 4 – *do* (ex. 1). Arcușul v. este asemănător arcușului vl., având alte dimensiuni: lungimea totală de 72–75 cm, iar greutatea de 63–65 gr. V. se notează în cheia\* *do* pe linia a treia a portativului\* (cheia\* de alto), întinderea sonoră fiind de *la Do-mi<sub>3</sub>* (ex. 2). Pentru notarea registrului (1) acut se folosește și cheia *sol*. V. poate fi considerată la fel de veche ca și vl., având aceeași strămoși și aceeași evoluție, pornind din grupul



Viola da gamba

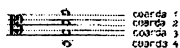


Viola d'amore



Viola. Părți componente: A. capul violei; B. gîtul violei; C. capul violei.

Ex. 1 Acordajul violei :



Ex. 2 Întinderea violei :



violilor\* vechi. *Viola da braccio* (2) este considerată a fi strămoșul direct al v. moderne. V. este un instr. melodic, dar, având un timbru estompat, mai puțin strălucitor decât al vl. și un registru mai grav, deține rolul secund în orch. Este folosită în orch. simf., în orch. de cameră și obligat\* în cvartetele (1) de coarde. În literatura clasică, v. apare și ca instr. solist (*Sinf. concertantă pentru vl., v. și orch.* de W. A. Mozart). În sec. 19, v. reține mai rar atenția compozitorilor (Berlioz, *Harold în Italia*), revenind abia spre sfârșitul sec. (R. Strauss, *Don Quijote*). Datorită dezvoltării tehnicii instr. moderne, astăzi tind să ajungă pe același plan cu vl. în lucrări semnate de Bartók, E. Bloch, P. Hindemith (*Muzică de concert pentru v. și orch. mare de cameră*), Șostakoviici. În muzica românească, pentru v. și pian Enescu a compus un *Konzertstück* și i-a acordat momente solistice în *Rapsodiile române*; totodată în literatura concertantă, întâlnim concerte pentru v. și orch. semnate de Wilhelm G. Berger, Eugen Cuteanu, Diamandi Gheciu, Myriam Marbe. Abrev. în partituri: *vla.* (M.M.)

**violă discant v. viole (1).**

**violă sopran v. viole (1).**

**violă tenor v. viole (1).**

**viole (familia ~)** (it. *viola*; fr. *viole*; germ. *Violen*; engl. *viola*) 1. Familie de instrumente cordofone cu arcuș din sec. 16–17, construite în dimensiuni diferite ca: *viola discant* (fr. *pardessus de viole*; engl. *descant viol*); *viola sopran* (fr. *dessus de viole*; engl. *treble viol*); *viola tenor* (fr. *taille de viole*; engl. *tenor viol* și *viola bas*; it. *viola da gamba*\*), *viola contrabas* (it. *viola contrabasso*\*). 2. Denumirea generală a instr. cu arcuș în epoca Renașterii\*. V.: *viola d'amour*; *violă*.

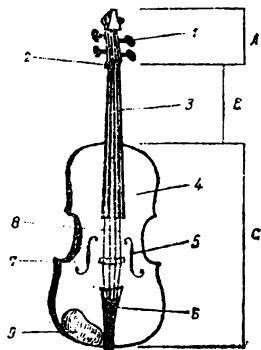
*Bibliogr.*: Grillet, L., *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, 1901; Hayes, G.R., *The viols*, 1930; Bassaraboff, N., *Ancient European Music Instruments*, 1940; Demian, W., *Teoria Instrumentelor*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Instrumentenkunde*, 1971, H. Riemann, *Musiklexikon*, <sup>12</sup>1967. (W.D.)

**viole d'amour** (cuv. fr.) v. **viola d'amore**.

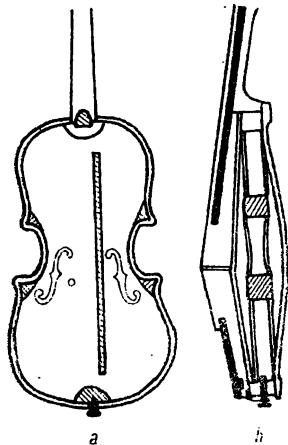
**violetta** (cuv. it.), tip de violină\* discant\* din sec. 16–17, cu trei coarde.

**violină (vioară)** (it. *violino*; fr. *violin*; germ. *Violine*, *Geige*; engl. *violin*), instrument muzical construit din lemn, care produce sunetele prin vibrația coardelor la frecarea cu acușul\*. V. este alcătuită din *capul* v. la care sunt prinse *cuiele*, *gâtul* v. format din *prăguș* și *limbă* sau *tastieră* (2), *corpul* v. format din cutia de rezonanță\* la care sunt atașate *călușul\**, *cordarul\**, *bărbia*. Cutia de rezonanță a v. este alcătuită din două plăci subțiri de lemn (fața și spatele) prinse lateral între ele prin alte folii de lemn numite *eclise\**. În interiorul cutiei de rezonanță se află un bețișor scurt (numit și *pop*), așezat sub căluș, care susține greutatea corzilor și transmite vibrația acestora în întreaga cutie, amplificând sunetele. Pe partea superioară a cutiei de rezonanță (fața v.) se află două tăieturi în formă de f numite *efuri*. V. are patru corzi. Una din extremitățile acestora este prinsă de cordar, apoi corzile se întind spre limbă sprijinindu-se de căluș. Cealaltă extremitate a corzilor se fixează de cuie, după ce trece peste prăguș. Cu ajutorul cuielor, corzile pot fi întinse sau destinse, acordându-se (v. acordaj (2)) la înălțimea\* sunetelor pe care trebuie să le reproducă: coarda 1, cea mai subțire, este acordată la sunetul *mi*<sub>2</sub>, coarda 2 la sunetul *la*<sub>1</sub>, coarda 3 la sunetul *re*<sub>1</sub> și coarda 4 la sunetul *sol* (ex. 1). Se notează în cheia\* *sol*, de unde și denumirea de „cheie de v.” a acesteia. Dimensiunile medii ale v. sunt: lungimea totală = 357 mm, lățimea părții de sus = 168 mm iar a părții de jos = 209 mm. Întinderea sonoră a v. este de la *Sol* – *do*<sub>4</sub> (ex. 2). Principiul de producere a sunetelor prin frecarea corzilor cu arcușul este cunoscut din cele mai vechi timpuri, numărând chiar câteva mii de ani. Un astfel de instr. este întâlnit în India sub denumirea de *ravanastra\**. Prin transformări repetate și succesive, care au variat forma și dimensiunile instr., ajungându-se la marea familie a violilor\*, înmulțind sau reducând numărul corzilor, s-a ajuns în sec. 16 la un instr. de tipul v. aparținând încă familiei violilor\*. V. se desprinde astfel din rândul violilor, având o talie mai mică putând fi ținută sub bărbie numai patru corzi (în loc de cinci) acordate din cvintă\* în cvintă, care îi îmbogățeau posibilitățile tehnice și expresive. Și arcușul a suferit transformări care au vizat suplețea și flexibilitatea baghetei (1), prin formă și lungime.

Prima descriere a v. este făcută de lionezul Philibert Jambe-de-Fer, în 1556. Dezvoltarea muzicii instr., paralel cu perfecționarea tehnicii instr. a v., îi conferă acesteia un rol din ce în ce mai important atât în orch. cât și ca instr. solist. Perfecțiunea la care a ajuns v. astăzi este datorată



Violină (fig. 1). Părți componente: A. capul violei; B. gîtul violei; C. corpul violei; E. culele, 2. prăgușul, 3. limba, 4. cutia de rezonanță, 5. efulrile, 6. cordarul, 7. călușul, 8. corzile, 9. bîrbia.



\*Violină (fig. 2.) Fața violei văzută din interiorul instr. și secțiune longitudinală în corpul instr.:

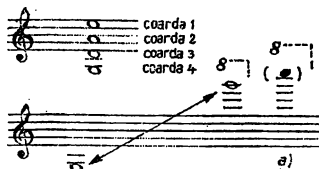
Ex. 1 Acordajul violei c

Ex. 2 Întinderea viorii :  
a) nota limită.



Violină (fig. 3). Alcătuirea arcușului: a. bagheta; b. părul; c. virful arcușului; d. scaunul (talon); e. butonul mecanicului de întindere și destindere a părului.

în cea mai mare parte meșterilor lutieri\* it. din sec. 17-18. Calitățile sale expresive deosebite, precum și agilitatea tehnică pe care o poate desfășura i-au adus renumele de „regină a instr. “. La acest renume au contribuit atât maeștrii lutieri\* it. Stradivari, Amati, Guarneri (ale căror instr. sunt foarte căutate și prețuite până în zilele noastre, constituind rarități), cât și compozitori ca: Torelli, Corelli, Vivaldi, J. S. Bach, Händel. Epoca clasică, abordând genul concertului\* instr. acordă o deosebită importanță v. tocmai pentru extraordinarele sale posibilități expresive. Sunt cunoscute cele opt concerte pentru v. de W. A. Mozart, concertul pt. v. de L. van Beethoven, concertele perioadei romantice și postromantice datorate lui J. Brahms, N. Paganini, P. I. Ceaikovski, precum și cele moderne datorate lui A. Berg, Bartók, Prokofiev, Șostakvici ș.a. Școala românească contemporană de compoziție se poate mândri cu lucrări care au cucerit aprecierea mondială; Concertele pentru v. și orch. de W. G. Berger, D. Capoianu, P. Bentoiu, A. Vieru ș.a. În muzica de cameră\*, rolul v. este esențial, nu numai pentru faptul că instr. intră în componența majorității formațiilor\* (tipică în acest sens fiind aceea a cvartetului\* de coarde), dar și prin aceea că i s-au dedicat lucrări importante atât ca instr. solo\* (Bach, Ysaÿe, Reger, Bartók) t și ca partener în duo\*-ul cu pian (Sonate de Bach, Händel, Tartini, Mozart, Beethoven, Franck, Fauré, Brahms, Enescu, Prokofiev). Abrev. în partituri\* vl. și v. (M.M.) ■ V. a pătruns în formațiile pop. datorită lăutarilor\*. Ea deține astăzi locul prim în mai toate grupările de muzicanți pop. Pe lângă numele frecvent de vioară poate fi întâlnită și sub denumirea de *ceteră* (Transilvania), *laută\**, *laptă*





Ex. 1



Acordajul violinei piccolo

(Banat), *higheghe* (Bihor), *diblă* (Olttenia), *scripcă* (Moldova), *fibulc* (Dobrogea) etc. Felul de execuție este cel preluat din muzica cultă, dar lăutarii pot aplica și felul lor personal de a cânta la acest instr. (digitație\*, atac\*, conducere a arcușului etc.). Se obișnuiesc și anumite *scordaturi*\* pentru obținerea unor efecte sonore speciale. În același scop, unii meșteri lăutari au înlocuit cutia de rezonanță obișnuită cu pâlnia unei trompete\* (*vioară cu goarnă*), realizând un nou instrument, al cărui timbru\* este o rezultată a sunetului produs de vibrația coardelor v. și amplificarea lui în pâlnia de alamă a trp. (L.B.)

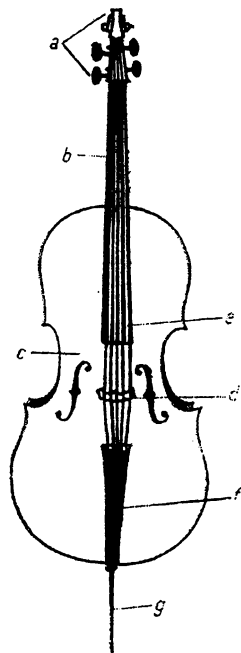
**violino harmonico** v. Nagelgeige.

**violino piccolo** (cuv. it.; germ., *g. Halbgeige* „vioară în cvarte“, „vioară jumătate“), violină de dimenisuni mai mici decât cea obișnuită, fiind acordată diferit de aceasta: coarda 1 –  $la^2$ , coarda 2 –  $re^2$ , coarda 3 –  $sol^1$ , coarda 4 –  $do^1$ . (ex. 1). Acordajul (1) său la cvarta\* superioară față de vl. normală i-a adus și denumirea germ. de *Quartgeige*. Este cunoscută din sec. 16 în familia violelor\* *da braccio*, „cleine Discantviole de Braccio“, adică vl. soprană (4). Leopold Mozart a scris concerte pentru v., dar acestea pot fi interpretate și la vl. obișnuită, în pozițiile (2) înalte. Odată cu perfecționarea tehnicii vl., v. nu a mai fost întrebuințată. (M.M.)

**viollyra** v. *viola bastarda*.

**violoncel** (it., engl., germ. *violoncello*; fr. *violoncelle*), instrument cu coarde și cu arcuș\*, făcând parte din familia violinei\*, având funcția de bas (II). Are aceeași alcătuire ca a vl., dar dimensiuni diferite (lungimea totală de 765 mm, lățimea în partea de sus de 350 mm, lățimea în partea de jos de 440 mm) și acordaj (1) diferit. Coarda 1 –  $la$ , coarda 2 –  $re$ , coarda 3 –  $sol$ , coarda 4 –  $Do$  (ex. 1), adică cu o octavă\* sub acordajul violei\*. V. are poziția verticală în timpul interpretării, ceea ce a adăugat componenței sale și un cui (picior) de sprijin al corpului instr. pe podea (v. fig.). Arcușul v. păstrează forma aceluia de vl., având însă alte dimensiuni (lungimea de 70 cm și greutatea de 70–75 gr.). Ambitus-ul (1) v. este de la

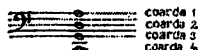
$Do - la_3 (mi_4)$  (ex. 2). Factura melodică a v. susținută de dulceața timbrului\* grav, de o deosebită expresivitate și intensitate\* (mai puternică decât a violei) îi conferă v. atât rolul basului din orch. simf. (orch. de cameră, cvartet (1) de coarde) cât și un important rol solistic. În partiturile\* simf., se notează pe un portativ\* sub partida\* violei, notele fiind scrise în cheia\* *fa*, cheia *do* de tenor și cheia *sol*. Originea v. se află în sec. 16, în familia violelor\* (*viola da gamba*\*). Avea la început cinci corzi (chiar șase), cunoscându-se lucrări de Domenico Gabrielli și Leopold Mozart scrise pentru un astfel de instr. Cu timpul s-a stabilit la cele patru corzi cunoscute astăzi. Sec. 18 aduce schimbări și în poziția de susținere a instr. (până acum fusese ținut în mână, sprijinit de



Violoncel. Părți componente: a. capul v. celului; gîtul v. celului; c. corpul v. celului; d. căluș; e. corzi; f. cor-dar; g. picior (cui).

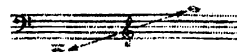
Ex. 1

Acordajul violoncelului :



Ex. 2

Înlăturarea violoncelului :



picior), adăugându-i-se cuiul pentru a fi susținut de podea. Această nouă poziție eliberează mâna stângă de greutatea instr. și dă posibilitate interpretului de a-și desfășura și perfecționa tehnica instr. Virtuozii ai v. se cunosc începând cu sec. 17 (Baptistini), sec. 18 (Boccherini, Jean-Luis Duport), sec. 19 (B. Romberg), sec. 20 (Pablo Casals). Dezvoltarea tehnicii instr. a determinat apariția unei literaturi violoncelistice bogate, de o mare expresivitate și virtuozitate. Prin cele șase *Suite pentru v. solo*, J. S. Bach relevă posibilitățile melodico-polif. ale instr. Între concertele clasice, se numără acelea de Haydn și Boccherini. Epoca romantică și postromantică îi îmbogățește expresivitatea în lucrări concertante pentru v. semnate de Schumann, Saint-Saëns, Ceaikovski, Brahms, Dvorák. Literatura concertantă românească contemporană dedicată v. este de asemenea bogată în lucrări care pun în valoare posibilitățile tehnice și expresive ale instr. Amintim dintre acestea *Sinfonia concertantă* de Enescu, concertele scrise de Wilhelm G. Berger, Dumitru Bughici, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Anatol Vieru ș.a. A brev. în partituri: *v.-cel*; *cello* (rar). (M.M.)

**violon d'amour** v. **viola d'amore**.

**violon de fer** (cuv. fr.) v. **Nagelgeige**.

**Violone** (cuv. germ.) v. **viola contrabasso**.

**violotta** (cuv. it.), instrument din sec. 19, de dimensiuni intermediare între violă\* și violoncel\*, acordat *Sol-re-la-mi*<sup>1</sup>. Nu s-a popularizat cu toate că dispunea de un timbru\* colorat și cald. (W. D.)

**virelai** (cuv. fr.), gen muzical-poetic, folosit în Franța, din sec. 13 până în sec. 15, curent în repertoriul trubadurilor\*, dar ale cărui origini sunt împinse până în epoca poeziei hispano-arabe (sec. 11). Bazat pe minimum 3 strofe, forma sa clasică se poate schematiza astfel:

text:	Refren	Strofa I	Refren	Strofa II	Refren
	r.	AA'B	r.	AA'V	AA'B
melodic:	a	bb'a	a	bb'a	bb'a

(După *Dictionnaire de la musique* „Fasquelle“). În sec. 13 v. putea fi dansat (în acest caz se ortografa *vireli*). Tot în acest timp anumite refrene\* de v. au devenit *tenori* (3) ai unor motete\*. Cel mai mare compozitor de v. a fost, în cea de a doua jumătate a sec. 14, Guillaume de Machaut, care le-a conferit o structură polif. Unele din v.-urile sale anunță aria\* de curte sau monodia (2) acompaniată a sec. 16–17. *V. lai*. (O.G.)

**virga** (**virgula**) v. **notație** (III, 1).

**virginal** (cuv. engl.) v. **clavecin**.

**virtuoz** (< it. *virtuoso*), interpret care a dobândit perfecțiunea tehnică vocală sau instrumentală. În sec. 18 și 19, termenul s-a referit îndeosebi la marii cântăreți (castrați\*). În sec. 19, renumiți violoniști și pianisti au perfecționat considerabil tehnica instr., fapt care a stimulat crearea compozițiilor de bravură, încărcate de efecte, uneori pur decorative (exterioare) și sărace în substanță muzicală (artistică). Astfel se explică cele două accepțiuni contrarii ale termenului, cea pozitivă, răspândită în Franța, care desemnează un artist desăvârșit, și cea peiorativă, din Anglia, care desemnează un executant dotat cu o tehnică impecabilă dar lipsit de sensibilitate artistică. Printre marii v. ai sec. 19, ale căror compoziții au rămas adevărate modele de îmbinare între bravură și muzicalitate, se numără Paganini, Liszt, Chopin. (B.C.)

**virtuozitate** (< it.; fr. *virtuosité* „bravură“, it. *virtuosità*). 1. Însușirea unui artist de a stăpâni la perfecțiune tehnica vocală sau instrumentală. 2. *Piesă de v.*, lucrare muzicală ce conține dificultăți tehnice, pentru a cărei execuție este necesară o deosebită măiestrie din partea interpretului. De ex.: „Aria Reginei Noptii“ din opera *Flautul fermecat* de Mozart; *Capriciile pentru vl.* de Paganini etc. (B.C.)

**vivace** (cuv. it. „vii, însuflețit, plin de viață“), termen care, folosit singur, reprezintă o indicație de mișcare (2) rapidă între *allegro*\* și *presto*\*. Alături unui alt termen de mișcare devine indicație de expresie\* pentru o interpretare însuflețită, plină de vioiciune (De ex.: *Allegro vivace*). Superlativ: *vivacissimo* „foarte vioi“. Sin.: *vivo*. (B.C.)

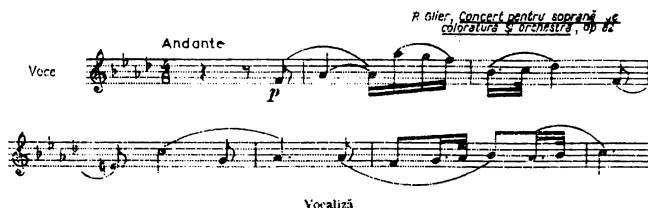
**vivo** v. **vivace**.

**vocală, muzică** ~, muzică ce cuprinde toate genurile (I, 1, 2) la care participă vocea (1) omenească. Ea formează cel mai vechi strat din folclorul\* tuturor popoarelor, vocile apărând aici fie singure, fie acompaniate de instr. În domeniul creației culte, genurile v. sunt reprezentate de: *a. cor*\* (mai multe voci (2) care cântă simultan); *b. lied*\*, cântec\*, romanță (1), baladă\* (voce acomp. de unul sau mai multe instr.); *c. genurile vocal-simfonice*: cantata\*, oratoriul\* (una sau mai multe voci acompaniate de orch.); *d. opera*\* (vociile se integrează într-un ansamblu (I, 1) artistic complex, în cadrul unui spectacol reprezentat pe scenă). Genurile vocale s-au dezvoltat înaintea celor instr.,

dominând viața muzicală până la sfârșitul Renașterii\* și căpătând încă din sec. 15 aspecte monumentale (motetul\*, misa\*). Muzica instr. va rămâne până în ultimele decenii ale sec. 16 dependentă de tipul de scriitură vocală ca și de repertoriul v. În epoca barocului\* se nasc și se dezvoltă opera, cantata, oratoriul. Spre sfârșitul sec. 18 li se adaugă liedul. Încă din zorii epocii romantice apar întrepătrunderi între genuri. Beethoven introduce soliști\* vocali și corul în *Simfonia a IX-a*, exemplul preluat la sfârșitul sec. de Gustav Mahler. În epoca modernă Arnold Schönberg compune *Cvart. nr. 2 de coarde cu soprână*. La compozitorii contemporani întâlnim cele mai variate combinații de voci și instr. și o largire considerabilă a sferei scriiturii vocale (întindere, dificultăți ritmice și de intonație). (O.G.)

**vocaliză** 1. Melodie\* amplă cântată fără text, numai pe o vocală (îndeobște „a“). Poate conține toate formele de virtuositate\* vocală. Manieră străveche, primară de cântare, preluată în diferite muzici de cult și în repert. liturgic (v.: *melismă*). În muzica profană apare ca ornament\* încă din sec. 12-13; integrată în *bel-canto*\*, devine elementul său de bază. 2. Compoziție pentru voce (1), fără text, cântată numai pe vocala „a“ (Rahmaninov, Ravel, Glier – v. ex.). 3. Exercițiu\* pentru voce executat pe anumite silabe sau vocale pentru dobândirea unei tehnici de emisie corecte. Numeroase v. din sec. 18-19 (Bordogni, Vaccai, Concone, Rossini etc.) sunt folosite și azi. Sin.: solfegiu\*. V. *canto*. (E.Z.)

cântată este rezultatul a două forțe asociate și integrate: cea musculară-laringeană și cea aeriană, respiratorie. Sediul fonației\* este în laringe. Trecând prin laringe, curentul de aer ieșit din plămâni, sub presiune, este debitat „în valuri“ succesive, punând în vibrație\* corzile vocale care delimitează deschiderea glotei. Teoria clasică susținea că v. este realizată de vibrația corzilor vocale sub efectul respirației și de mușchii laringeali ajutători. Teoriile moderne stabilesc că vibrația corzilor vocale este un act neuro-muscular, comandat exclusiv de influxul motor al creierului și, deci genația vibrațiilor corzilor vocale este una cerebrală (Husson, 1950). Presiunea subglotică nu modifică înălțimea\* sunetului, ci reglează intensitatea\*. Aerul ieșit prin glotă și supus variațiilor de presiune în cavitatea faringo-bucală constituie v. propriu-siză. După configurația cavității, v. ia un timbru\* vocalic, adică apare sub forma unei anumite vocale. Consoanele se formează în câteva puncte strangulate ale cavității. Amplificarea sunetului astfel emis se produce în rezonatori (cutia toracică și cutia craniană). În funcție de calitatea vibrațiilor corzilor și de sediul rezonanței, teoria clasică considera trei registre (I) (de piept, de falset\*, de cap) iar teoria modernă două, eliminând falsetul. Diferența între v. vorbită și cea cântată este foarte mare, din punct de vedere al presiunii subglotice, al numărului de foni\* și ca solicitare a centrilor nervoși ce comandă (la nivelul subcortical vorbirea, la nivel cortical cântul). De aceea cântul creează un complex de senzații vibratorii intense care pot fi controlate; intrate în



Vocaliză

**voce** (it. *voce*; fr. *voix*; germ. *Stimme*; engl. *voice*, rus. *golos*). 1. Ansamblul sunetelor emise de om datorită unei energii sonore create la nivelul aparatului fonator. Organele participante la actul fonației sunt: plămâni, diafragma, traheea, laringele, glota, corzile vocale, cavitatea laringo-bucală și cea nazală. Motorul este respirația. V.

conștiință, aceste senzații devin schema corporală vocală a cântărețului și, în funcție de ea, se stabilesc caracteristicile tehnicii sale vocale. Acesta este scopul educației, al învățării tehnicii vocale. Tehnica vocală tinde să facă controlabil și conștient actul fonator, să sensibilizeze subiectul la calitatea emisieii, să creeze reacții voluntare adaptate la

cerințele frumuseții vocale: precizie a sunetului, puritate, penetranță, egalitate pe toată întinderea, maleabilitate. De aceea, o educație completă a v. conține poza de glas, dezvoltarea respirației, a agilității, perfecționarea dicției și interpretarea muzicală. ■ Întinderea și timbrul specific al unei v. sunt date de lungimea corzilor și de caractere anatomo-fiziologice și neurohormonale determinate. Timbrul este fizionomia personală a fiecărei v., nedefinibil, indescriptibil și nerepetabil. O tehnică bună îl pune în valoare. În funcție de extensie și timbru, v. se împart după schema: V. *feminine*: suprana (1) (*do-mi*<sub>3</sub>). V. *bărbătești*: tenor (1) (*Si-do*<sub>2</sub>), bariton (I, 1) (*La*<sub>1-la</sub>), bas (I, 1) (*Do*<sub>1-mi</sub>). În funcție de exigențele repertoriului liric, tipurile fundamentale s-au divizat în tipuri secundare (numeroase, cu granițe fluide și denumiri variate). Cităm câteva: s. acută (legeră, de coloratură\*), lirică, dram., spinto; mezzosopr. dramatică; c. a. falcon, dugazon; t. leger, liric, dram., eroic, de mezzo caractere; bar. liric, verdian, dram. Spiel-bar; b. cantabil, profund etc. Arta cântului are o istorie străveche. Grecii și românii cunoșteau termeni tehnici aveau pedagogi (fonascus\*) și acordau atenție culturii v. în vederea cântului, teatrului și oratoriei. Dificultățile muzicii liturgice medievale dovedesc stăpânirea artei vocale (evident, după alte canoane estetice – ca de ex. v. nevibrată). Odată cu apariția operei\* în sec. 17 se dezvoltă *belcanto* (v., canto), care explorează toate posibilitățile v., codificându-le. Sec. 19 preia această moștenire, adusă de Rossini la culmi – dar transformă idealul estetic al belcantoului prin poetizarea lui (Bellini, Donizetti) și apoi prin înlocuirea lui cu ideea expresivității și veridicității dram. (Verdi, Puccini), punând pe primul plan cerințele declamației (Wagner, Debussy, Musorgski), ceea ce impune schimbarea metodelor de cânt, amplificarea volumului v. și renunțarea la hedonismul belcantoului. Sec. 20 extinde până la extreme zona vocalului, incluzând forme de expresie și sonorități nebănuite (Berg, Schönberg, Stravinski, Nonno etc.). 2. (în polif. și în armonia clasică). Partea care revine unui interpret (sau partide (1)) având un sens complet și oarecum independent, dar și dependent de structura multivocală\*. Pornind de la *discantus*\* și *duplum* (v. motet), cele 2 v. ale polif. vocale din sec. 12 – până la forma renascentistă la cinci v. principale (*cantus*\*, *altus*, *contraltus*, *tenor* (3),

*basus*) sau până la muzica fr. din sec. 16–18 (*desus* – 1 și 1 – *haute-contre*, *taille*, *concordant*, *basse-taille* și *basse-contre* – v. *bas* (I, 2)) terminologia ca și componența proriu-zisă a formațiilor s-a schimbat permanent, îmbogățindu-se prin divizări și adăugiri. În polif. vocală timpurie, denumirea v. nu a corespuns, până în sec. 17, cu întinderea lor fiziologică. În sec. 18–19 s-a stabilit structura devenită clasică a formației pe patru v. (s., a., t. și b.). 3. Parte scrisă, reprezentând o v. (2), extrasă dintr-o partitură de cor\* sau de orchestră\*. Sin.: *partidă* (2); *stimă*.

*Bibliogr.*: Bichlc, H., *Stimmkunde*, Berlin, 1955; Fields, V. A., *Training the Singing Voice*, New York, 1947; Garde, E., *La Voix*, Paris, 1954; Rosc, A., *The Singer and the Voice*, Londra, 1962; Cristescu, O., *Cântul*, Buc., 1963; Husson, R., *Vocea cântată*, trad. rom., Buc., 1968; Kurth, E., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna, 1917; Apfel, E., *Beiträge zu einer Geschichte des Satztechnik*, München, 1964. (E.Z.)

**vodevil** (< fr. *vaudeville*). 1. Termen desemnând în muzica franceză din Renaștere\* cântece vesele sau satirice. Inițial polif. ca și Vilanela\* it., genul se simplifică, devenind spre mijlocul sec. 16 monodic\* și cu un mai accentuat caracter pop. 2. Începând de la sfârșitul sec. 16, spectacolele comice în proză, cuprinzând și numere cântate de tipul v. (1), pe muzică originală, preluată sau chiar parodistă. Din v. se va naște în sec. 18 opera\* comică. În istoria teatrului nostru muzical, v. a fost ilustrat de Al. Flechtenmacher (*Baba Hârca*, *Piatra din casă*, *Iașii în carnaval*, *Iorgu de la Sadagura*, *Arvinte și Pepelea*, *Chirița în Iași* etc.), Eduard Caudella (*Harță Răzeșul*), Tudor Flondor (*Rămășagul*, *Cinel-Cinel*) ș.a. (R.G.)

**Vogelorgel** (cuv. germ.) v. **mecanice, instrumente**.

**volta** (cuv. it. „întoarcere, răsucire“, „dată, oară“) I, 1. Dans vioi în măsura de 6/8, răspândit în sec. 16 și 17 în Italia, Franța, Germania și Anglia. 2. În cazul repetării unui fragment muzical cu două finaluri deosebite, acestea poartă deasupra lor, sub acolade\* drepte, indicațiile 1<sup>ma</sup> v. (*prima* v. „prima oară“) și, respectiv, 2<sup>da</sup> v. (*seconda* v. „a doua oară“), sau, mai frecvent, abrev. 1. și 2. (V. și *abreviații*). II. V. *baladă* (I, 2). (B.C.)

**volti subito** (expr. it. „întoace grabnic“), indicație de întoarcere a foii, utilizată în manuscrise sau în partituri\* vechi tipărite, aflată la sfârșitul unei pagini unde s-ar putea crede, dintr-un motiv sau altul (o dublă bară (II, 4), o cadență (1)), că se află finalul piesei. De obicei apare abrev. v. s. (B.C.)

**Vorschlag** (cuv. germ.) v. **apogiatură**.

**Vorspiel** (cuv. germ.), introducere (2), preludiu (2), uvertură\*; termen utilizat în operă\* de R. Wagner pentru a desemna un tip particular de uvertură care a) poate îndeplini funcția de introducere pentru fiecare act; b) elimină delimitarea tradițională dintre uvertură și prima scenă și c) prelucrează materialul tematic al lucrării într-o formă liberă de preludiu. (Ex.: R. Wagner, V. la opera *Tristan și Isolda*; P. I. Ceaikovski, *Preludiul* operii *Dama de pică*). (C.A.B.)

**voscesne v. eotinale**.

**vosgslas** (BIZ.) v. **ecfonis**.

**vox** (cuv. lat. „voce“; pl. *voces*) 1. Voce (2); ex: v. *antecedens* („voce anterioară“) – v. *subiect*; v. *organalis* și v. *principalis* – v. *organum*; *voces aequales* – v.: *aequale*; *quinta vox*\*. 2. Cuvânt ce intră în componența denumirii unor registre (II, 1) de orgă\*; ec.: v. *humana*; v. *coelestis*; v. *angelica*; v. *vinnulata*; v. *acuta*. 3. (în sens de „sunet“), treptă\*; ex.: v. *finalis* – v. *finală*; *paenultima v.\** – v. *clausula* (1). (G.F.)

**vu** (gr. βου, de la numeralul β' = 2), denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete, care corespunde lui *mi*\*.

**wa-wa v. surdină**.

**Waldhorn** (cuv. germ. „corn de pădure, de vânătoare“) v. **corn**.

**wankar**, instrument din familia tobelor\* cu două fețe, pe care sunt întinse membrane de piele. Membranele sunt lovite cu bețe anume confecționate, pentru a marca ritmul în cadrul formațiilor pop. Se cunosc mai multe tipuri de w. în funcție de dimensiuni. Este răspândit la populațiile din Perù. (L.B.)

**Wächterlied** (cuv. germ.) v. **alba**.

**Wechseldominante** (cuv. germ.) v. **contradominantă**.

**Wechselnote** (cuv. germ.) v. **apogiatură**; **ambiata**.

**Welte-Mignon v. mecanice, instrumente**.

**West Coast** (cuv. engl.) v. **progressive jazz**.

**Wiegenlied** (cuv. germ.) v. **berceuse**.

**wire brushes** (cuv. engl.) v. **mături**.

**Wolf** (cuv. germ. „lup“), (în terminologia germ. de epocă) interval\* foarte dezacordat („urlând ca lupul“), existent în încercările teoretice și practice din sec. 16–17 de temperare\* neegală a sunetelor gamei\* naturale (armonice), în care unele intervale omonime au valori acustice neegale, prea mari sau prea mici față de cele juste. Pentru necesitățile practicii, intervalele cele mai utilizate erau acordate just (orgă\* etc.), iar plusul sau minusul lor era trecut asupra intervalelor rar utilizate. Prin această „compensare“ neegală, unele intervale deveneau cu totul neutilizabile (ex.: cvintele\* *do diez-sol diez* sau *la bemol-mi bemol* erau mai mari cu c. 1/4 de ton temperat decât cele perfecte). Ca urmare, nici gamele respective nu puteau fi utilizate. Asemenea cvinte sunau foarte dezacordat mai ales la orgă, fiind numite de aceea cvinte-lup (*Wolfquinte*). Și unele terțe\* mari erau prea mari. Temperarea egală, propusă de A. Werckmeister pe baza semitonului  $\sqrt[12]{2} = 1,05496$  (exact 1/12 din octavă), a fost un compromis care a dus la o egalizare satisfăcătoare a intervalelor omonime, făcând să dispară intervalele-lup. (D.U.)

*Bibliogr.*: Werckmeister, A., *Musikalische Temperatur*, 1691; Ricmann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, 1921.

**wood block** (cuv. engl.) v. **lemn** (1).

**wood cymbal** (cuv. engl.) v. **lemn** (2).

**Wurlitzer, orgă** ~ (germ.) v. **electrofone instrumente**; **orgă electronică**.

# X

**Xen-(Dăn)** instrument din familia lautei\*, răspândit în Extremul Orient și mai ales în Vietnam. Are cutia de rezonanță\* în formă octogonală, iar tija, pe care sunt întinse două corzi, este prelungă. Este unul dintre instr. orch. tradiționale. (L.B.)

**xilofon** (it. *xilofono*; fr. engl. *xylophone*; germ. *Xylophon*), instrument de percuție idiofon originar din Indonezia și din arhipelagurile învecinate. Este cunoscut de mult timp și în India, iar în China a pătruns abia pe la sfârșitul sec. 18. Este un instr. foarte răspândit în Africa, unde, la început, cântau la el numai femeile. În America a fost introdus de sclavii negri (originari din Africa) și utilizat în muzica de jazz\*. În Europa existența lui a fost semnalată prin sec. 16. În sec. 19 se perfecționează și este introdus în orch. simf. de către Saint-Saëns prin piesa sa *Dans macabru* (1875). Desigur forma sa actuală este rezultatul unei evoluții îndelungate. La început se așezau câteva plăci dintr-un lemn oarecare, de mărimi diferite, pe pământ, pe un singur rând. Ulterior s-a căutat un lemn cu o sonoritate bună, iar sub plăci s-au săpat în pământ mici cavități (așa a apărut forma primitivă a cutiei de rezonanță\*). Se presupune că numărul plăcilor nu a fost egal de la un continent la altul sau de la un stat la altul; ceea ce este comun tuturor tipurilor de x., este lemnul de palisandru din care se fabrică plăcile și cele două ciocănele (baghete (2) cu care se lovesc plăcile. **X. trapezoidal.** Acest tip de x. are 42 de plăci distribuite pe patru rânduri în formă trapezoidală. Suprafața plăcilor este semicilindrică, iar baza plată. Ele se așează pe paie de orez, care formează un strat rezonator, creând și un spațiu sub plăci (cutia de rezonanță). Pentru a ușura pozițiile de execuție ale

instrumentistului, unele note (*do*, *do diez* și *fa*) sunt reprezentate prin plăci duble. Ambitusul (1) x. trapezoidal este de trei octave\*. Notele scrise numai în cheia\* *sol* sună cu o octavă mai sus. În ultimul timp, în orch. simf. și-a făcut apariția un nou tip de x. trapezoidal, ale cărui plăci (în număr de 37) sunt distribuite pe două rânduri, asemănător cu claviatura\* pianului\* (pe un rând sunt sunetele diatonice\*, iar pe alt rând sunetele cromatice\*). Acest tip are șanse mari de a scoate din uz x. cu patru rânduri de plăci deoarece facilitează foarte mult tehnica instr. Ambitusul este tot de trei octave. **X. cu claviatură.** La acest tip de x. ciocănelele sunt înlocuite cu un mecanism comandat de o claviatură. Față de celelalte tipuri de x. cu claviatură are avantajul că poate executa acorduri\* placate de trei sau mai multe sunete, dar și dezavantajul de a nu executa *tremolo*\*-ul, efect specific și de mare efect al x. cu ciocănele. **X. model Deagan**, tip de x. construit în S.U.A. Plăcile din lemn de palisandru sunt așezate pe un tub metalic, care dă sunetului o rezonanță (1) mai plină, mai rotundă. Puccini îl folosește în opera *Turandot*, numindu-l *x. bas* (ambitusul acestui instr. se prelungeste cu o octavă în registrul (1) grav față de tipurile trapezoidale – deci are un ambitus de patru octave). Este singurul xilofon pentru care se scrie în două chei (*fa*\* și *sol*). *Trogxilofon* (< germ. *Trogxilophon*, de la *Trog*, „albie, jgheab“). Prin anul 1930, Karl Maendler a construit acest nou tip de x. Plăcile de palisandru sunt distribuite pe două rânduri și așezate pe un tub metalic pentru a mări rezonanța sunetului. *Trogxilofonul* are două tipuri: *sopran* și *alto*. (A.P.)

**Xilorimba v. marimbafon.**

# Z

**zampogna** (cuv. it.) v. **cimpoi**.

**zarzuela** (cuv. span.), comedie muzicală spaniolă, construită pe principiul alternației text declamat-text cântat, prezentând afinități cu opera\* comică franceză și cu Singspiel\*-ul german. Originile z. se află în teatrul popular (scurte scene în proză, *pasos*, dansurile macabre, spectacole de bațjocură *juegos de escarnia*), care se dezvoltă alături de teatrul religios în sec. 13–15 și independent de sărbătorile bis. catolice ulterior. Poetul și compozitorul Juan del Encina (sec. 15) scrie 14 *eglogas* sau *darsas* care cuprind romanțe pop. și, în special, *villancicos*\*. Autorul primei z., intitulată *El Jardín de Falerina* (1649), este Calderón de la Barca. **Z.** cunoaște o mare înflorire până la mijlocul sec. 18, când începe să decadă ca urmare a pătrunderii și răspândirii în Spania a operei it. În sec. 19 se produce un reviriment al genului, construindu-se în 1856 la Madrid *Teatro real de la Zarzuela*. Actualmente, termenul z. denumește în egală măsură spectacolele de tip tradițional și cele de operetă\* sau revistă\*. (C.A.B.)

**zdrângănită**, joc\* popular românesc, de perechi, răspândit, pe o arie limitată, în centrul Transilvaniei (zona Mureșului mijlociu). Perechile sunt liber repartizate în spațiul de joc; partenerii, situați față în față, se țin de talie sau de umeri. Jocul constă în băta pe loc, în contratimp\*, alternând cu învârtituri rapide, cu pași simpli, în ambele sensuri. Are ritm\* binar\* și mișcare vioaie. Face parte din categoria jocurilor de învârtit (v. *învârtita*). (C.C.)

**zero**. Semnul corespunzător 0, cu unele modificări de grafie sau adausuri, comportă semnificații diferite: 1. coardă\* liberă (z. alungit). 2. Flajeolet (1) natural (z. rotund, minuscula „o“, sau cerculeț). 3. *Daumen*\* (z. cu o liniuță în partea inferioară). 4. Loc neacomp. acordic în cifrajul\* basului continuu\*. Sin.: *tasto solo*\*. 5. Acord\* micșorat\* în teoria armonică a lui G. Weber (un z. mic, înaintea și deasupra unei litere minuscule; ex.

$^{\circ}c = c - es - ges$ ). 6. Acord minor\* cu terță\* și cvintă\*, considerând descendentă (*Moll unter*) construcția acordului de la sunetul principal aflat în partea superioară (ex.  $^{\circ}e = e - c - A$ ), în cifrajul armonic din teoria Oettingen-Riemann. Ținând seama de conceperea tradițională a sunetului principal ca sunet fundamental (inferior), se întâlnește și desemnarea ascendentă a acordului minor (ex.  $^{\circ}a = A - c - e$ ). 7. Acord minor, pe treptele\* principale, în cifrajul funcțiilor (I, 1) riemanniene (un z. înaintea și deasupra majusculei; ex.  $^{\circ}T, ^{\circ}S, ^{\circ}D$ ). (G.F.)<sup>1</sup>

**zgomot** (fr. *bruit*; it. *rumore*; germ. *Geräusch*; engl. *noise*) 1. În mod obiectiv, sunet\* (vibrație\*) sau suprapunere de sunete (vibrații) cu intensitate\*, frecvență\* și spectru de armonice\*, care creează o stare de nedeterminare, cu deosebire datorită variațiilor dezordonate în timp. 2. În mod subiectiv, sunet (vibrație) nedorit, care nu este util din punct de vedere psiho-fiziol. unui ascultător sau care produce o senzație supărătoare. În anumite cazuri sau situații, o emisie sonoră care pentru fiz. are caracter de z. (foșnetul frunzelor, z. unei cascade etc.) poate fi dorită, utilă sau plăcută unui ascultător. Invers, sunetele perfect muzicale pot fi nedorite și chiar supărătoare aceluiași ascultător, fiind apreciate ca z. ■ În muzică, z., fie dorit, fie inevitabil, este mult mai prezent decât se crede îndeobște: a) nu este practic posibilă nici o emisie de sunete muzicale, principal cât de pură, care să nu conțină o anumită cantitate de z. (v. timbru); b) atacul (1) marcat al unui sunet la instr. cu arcuș și la altele începe cu un z. ; c) destule instr. folosite în orch. de toate genurile și în fanfare emit z. încadrabile în definiția fizică (unele instr. de percuție\* și pseudo-instr.); d) în ultimele trei decenii și-au făcut loc în muzică, mai ales în cea funcțională (radio, cinema) etc.), z. naturale și din viața cotidiană, manipulate după tehnici de înregistrare\* moderne etc.; e) z. și efecte noi de același gen au fost

create cu ajutorul aparatelor electronice (v. *concretă; electronică, muzică*). 3. *Z. alb, v. alb, sunet*.

*Bibliogr.*: Winckel, F., *Vues nouvelles sur le monde des sons* (trad. din lb. germ. de A. Moles și J. Lequoux), Paris, 1960; Ursoniu, C. și Dumitrescu, C., *Poluarea sonoră și consecințele ei*, Cluj, 1976; STAS 1957/2-74, *Acustică subiectivă*; STAS R 9779-74, *Acustică psiho-fiziologică*. (D.U.)

**zicală** (în folc. rom.), termen echivalent cu execuție instrumentală și, p. ext. cântare vocală. *A zice* „a cânta“ („Fluieraș de os/ Mult zice duios/ Fluieraș de fag/ Mult zice cu drag“); „mai zi ceva“.

*Bibliogr.*: Alceasandri, V., *Poesii populare. Balade, adunate și îndreptate de...*, Iași, 1852; 1853; Breazu, G., *Patrium Carmen*, Craiova, 1944; Costin, Miron, *Letopiseșul Țării Moldovei*, ed.: Kogălniceanu M. (*Cronicele României*, II). (E.C.)

**Zimbal** (cuv. germ.) v. **țambal**.

**Zink** (cuv. germ.) v. **cornet**.

**znamennii rospev** v. **kriuki**.

**zo** (gr. ζω, de la numeralul ζ = 7), denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete, care corespunde lui *si\**. (T. M.)

**zori**, cântec ceremonial funebru din categoria numită de popor „ale mortului“. Se cântă în grup de femei „numite“, care nu fac parte din familia defunctului, pe alocuri în două grupe, antifonic (v. antifonie). Înainte de răsăritul soarelui, femeile se așează în colțul casei defunctului, cu fața spre răsărit, și intonează *z.* cu glas puternic („strigă *z.*“). În unele sate, femeile „strigă *z.*“ stând pe un loc înalt, după ce l-au intonat în casă, apoi îl mai cântă „după înmormântare“ (Marian, Manguica). Textul poetic, de o mare frumusețe, este o invocare către zori de a nu se ivi până nu se pregătesc cele necesare pentru înmormântare; urmează apoi descrierea drumului în lumea dezumanizată, unde nu e nici milă, nici dor, descrierea momentelor ceremoniale, anunțarea morții prin „Nouă răvășele/ Arse-n comurele“ (pecetluite), descrierea durerii celor rămași și invocarea mortului de a nu pleca. Textul se desfășoară în formă dialogată,

pe două planuri, fiind și aici un motiv care revine la fiecare secvență („Zorilor, surorilor“, zorile socotite, de data aceasta, în concepția pop., zâne, ființe binefăcătoare). Melodiile sunt variate în cele trei zone în care se mai păstrează (Oltenia, Transilvania, Banat) și au o factură arhaică; pre- sau pentatonică\*, silabism, ritm regulat, mișcare lentă, sistem (II, 6) *parlando rubato*, sunete mult lungite, susținute în forte, ceea ce accentuează atmosfera dram. În unele zone, prin prelungirea notei finale, de către fiecare grup, în timp ce cântă următorul, se naște o polif. primară, pe baza principiului burdonului (I). V. *bocet; cântecul bradului; repertoriu* (2).

*Bibliogr.*: Marian, S. Fl., *Înmormântarea la români*, Buc., 1892; Mușlea, I., Bârlea, Ov., *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarul B. P. Hasdeu*, Buc., 1970; Brăiloiu, C., „Ale mortului“ din Gorj, Buc., 1936; Pop. M., *Mitul mării treceri*, în: *Folclor literar*, vol. 2, Timișoara, 1968; Lorinț, F. și Kahanc, Mariana, *O ipostază a ursitoarelor în credințe și ceremonialuri*, idem; Crețu, V., *Mitul „marelui drum“ în cântecele ceremoniale din Banat*, idem; Ursu, N., *Cântece și jocuri din Valea Almăjului*, Buc., 1958; Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, Buc., 1964; Cocișiu, Il., *Cântece populare românești*, Buc., 1960; Bartók, B., *Rumanian folk music*, Hague, 1967. (E.C.)

**zuralia**, joc\* popular românesc, întâlnit în jud. Buzău și Vrancea. Este o variantă de horă pe bătaie și se joacă în cerc mixt cu mâinile prinse în lanț. Are ritm binar\* sincopat și melodie proprie. Mișcarea este vioaie, cu pași bătuți executați cu deplasare pe direcția inversă rotirii acelor de ceasornic. (C.C.)

**Zunge** (cuv. germ. „limbă“) v. **ancie**.

**zurnă**, instrument de suflat răspândit la popoarele orientale. Este confecționat din lemn și are 7-8 deschizături pentru degete pe partea superioară și încă unul pe partea inferioară (dedesubt). Are *ancie\** dublă. Sunetul produs este ascuțit, pătrunzător, chiar strident. Este probabil strămoșul cromornei\* și al chalumeau\*-ului. S-a întâlnit în trecut și în Dobrogea. Sin.: *surlă*. (L.B.)

**Zymbelstern** (cuv. germ.) v. **crotale**.

**ZORI** Oltenia - cules de C. Brăiloiu

Scoa - lă, Ioa - ne, scoa - lă, Scoa - lă, Ioa - ne, scoa - lă,  
Scoa - lă și te. ui - tă, Scoa - lă și te ui - tă.



Tiparul executat la **S.C. LUMINA TIPO s.r.l.**  
str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, București  
tel./fax 211.32.60; tel. 212.29.27  
E-mail: [office@luminatipo.com](mailto:office@luminatipo.com)  
[www.luminatipo.com](http://www.luminatipo.com)